UNIVERSITY OF ARIZONA
UNIV. OF ARIZONA
mn
PQ4804 .P3
Pasini, Ferdinando/Gabriele D'Annunzio
3 9001 03814 3684

DELLO STESSO AUTORE:

Come fui sepolto vivo (il diario di un superstite), prefazione di ARTURO FARINELLI; Bologna, Cappelli . . . . . L. 7 —

Quando non si poteva parlare... ed altri discorsi; Trieste, Trani . . . . . » 7 —

L'Università italiana a Trieste; 2 vol., Firenze, "La Voce" . . . . . » 3 —

" LE CONQUISTE DEL PENSIERO "
CREATORI ED ARTEFICI

N. 1.

Accademia dell'Arcadia

GABRIELE D'ANNUNZIO

PQ
4804
P3

DI

FERDINANDO PASINI

Roma 1941-

MCMXXV
ALBERTO STOCK – EDITORE
ROMA
VIA DELLA COLONNA, 35

PROPRIETÀ LETTERARIA

Copyright by Alberto Stock - 1925

ROMA, 1925 - GRAFÌA, S. A. I. Ind. Graf., via Federico Cesi, 45

AI GIOVANI CHE MI ASCOLTARONO

E A QUELLI CHE MI ASCOLTERANNO

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/gabrieledannunzi0000albe

AI GIOVANI CHE MI ASCOLTARONO

E A QUELLI CHE MI ASCOLTERANNO

questo libro sia dedicato.

Esso è nato da un corso di lezioni che ho tenuto su « l'opera di Gabriele d'Annunzio » presso il Regio Istituto Superiore (ora Università Commerciale) *di Trieste, fra il novembre del 1922 e il giugno del 1923.*

Di quel corso ho utilizzato il materiale, cercando di conservare alla mia esposizione il calore della parola parlata e di ridurre al minimo l'erudizione storica.

Avrei voluto dare — a questo libro — per sottotitolo: saggio di critica dinamica ed energetica. *Se non lo feci, fu per timore che la frase non potesse parere una ciarlataneria futuristica, « a scopo di richiamo ».*

Ma io non saprei altrimenti significare il fine di questo libro, che si propone non di fare una ricostruzione retrospettiva dell'opera d'arte, ma piuttosto di accompagnare l'opera d'arte nel suo « divenire », ga-

reggiando con la sua energia creativa, interpretandola e magari contradicendola, ma sempre tenendo conto di tutti gli elementi della sua possibile influenza sulla vita e avendo di mira sopra ogni cosa l'avvenire.

È un genere di critica non molto coltivato in Italia, ad onta del vigoroso impulso che sembrava averle dato, venti o venticinque anni fa, Vincenzo Morello col suo volume L'Energia letteraria.

Ecco un libro, comunque, che io rifarò, sinchè la vita mi basti, chi sa quante volte, cioè ogni volta che nuove pubblicazioni di opere d'annunziane, di testimonianze storiche, di critiche indagini, o nuove mutazioni verificatesi nel nostro ambiente nazionale o sociale mi offriranno nuova materia di meditazione e obbligheranno anche me a ritoccare, correggere, completare, mutare l'opera mia, perch'ella possa non mai venir meno alla sua funzione di guida e di stimolo per una giovinezza ch'è destinata a sempre rinnovarsi.

La giovinezza di cui parlo non è soltanto quella che mi ha ascoltato a Trieste, come non era soltanto di Fiume quella giovinezza cui Gabriele d'Annunzio si rivolgeva nel 1920, domandando « alla Città di Vita un atto di Vita ».

È la giovinezza — in eterno rinascente — d'Italia, di tutta l'Italia: quella forse non nata ancora, ma che di certo farà suo il Comandamento del Poeta e lo convertirà di parola in azione;

« C'è un Timavo misterioso, un limpido Timavo di molte fonti, dove ci lavammo le mani e il viso prima di combattere, in una sera di maggio. E c'è un altro più misterioso Timavo, un Timavo purpureo, fatto d'innumerevoli sorgenti umane, fatto di tutto il giovenile sangue adunato, che corre sotterra, che cerca la sua via, che cerca il suo fato, che ha la sua foce nel futuro.

Passa di qui, traversa il vallo romano. C'è chi nella notte ne ascolta il profondo rumore.

Soffre. Le correnti di sotterra soffrono. Teme di perdersi. Ha la volontà di apparire.

Dategli la sua foce!

Giovinezza di Fiume, vergine forza di Fiume, dàgli la sua via, dàgli il suo fato, toglilo dal suo buio! ».

Ferdinando Pasini.

LA PAROLA E L'AZIONE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

PROGRAMMA

È la prolusione al corso d'annunziano, tenuto presso il R. Istituto Superiore di Trieste, nell'anno accademico 1922-23.

Detta ai 16 novembre 1922 in Trieste, fu ripetuta, con qualche variante, all'Università popolare di Pisa, agli 11 dicembre.

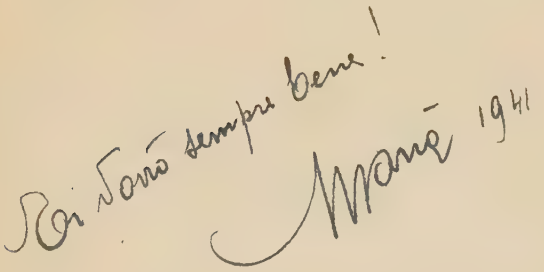
Riprodotta, quasi interamente, nel *Piccolo della Sera* di Trieste (17 novembre 1922).

Il Poeta telegrafava da Gardone Riviera (19 dicembre) all'amico comm. Aldo Mayer di Trieste:

Soltanto oggi vedo la prolusione eloquente che va di là da ogni mio merito.
Ringrazio te pel buon ricordo.
Arrivederci.

GABRIELE D'ANNUNZIO.

L'« Arrivederci » alludeva alla promessa — non ancor mantenuta — di una visita ufficiale del Poeta alla città di Trieste dopo la guerra.



Apro un nuovo compendio di *Storia della letteratura italiana*, pubblicato in questi giorni da due valentissimi insegnanti, Alfredo Galletti e Arnaldo Alterocca, e vi leggo:

« È difficile parlar di Gabriele d'Annunzio colla critica serenità che la storia esige, perch'egli è vivo e l'opera sua non è compiuta e troppa vampa di passioni ancor la circonda ».

Ecco, io capisco benissimo, perchè nel secolo XVIII Girolamo Tiraboschi, autore di una colossale (direbbero i tedeschi) storia della letteratura italiana, dichiarasse — in una lettera all'amico Clementino Vannetti —, che egli non aveva punto intenzione d'occuparsi anche degli scrittori « contemporanei ». Quella, secondo lui, era materia troppo scottante, per la enorme suscettibilità degli scrittori, i quali godono fama, sì, di non essere mai abbastanza contenti delle proprie opere, ma sono ancor meno contentabili quando la critica si occupa di loro.

Tuttavia, finchè e perchè gli scrittori « son vivi », si dovrà negare la possibilità di esprimere su di essi un giudizio equanime ed oggettivo?

Se ci lasciassimo prender la mano da codesti scrupoli, il mondo letterario finirebbe col diventare una tebaide

d'anacoreti, dove non regnerebbe la concordia, ma solamente il silenzio.

E il silenzio intorno alla propria opera non credo sia mai stato ne' voti di alcun letterato!

A parlare della letteratura che ci tocca più da vicino, — perchè generata nell'atmosfera in cui respiriamo noi stessi —, dovremmo attendere che gli autori siano morti?

Contro sì assurda pretesa protestava fin dall'epoca di Roma antica il latino poeta Marziale, nel suo noto epigramma a Vacerra:

Soli ammiri poeti d'una volta
e non lodi se non poeti morti.
Grazie tante, o Vacerra: non lodarmi.
Io non voglio morire per piacerti.

A sentire certuni, la letteratura non dovrebbe servire che ai dotti per compilare le loro storie. E tanta è la stima ch'essi fanno dei loro archivî e repertorî, da crederli più importanti delle stesse opere d'arte... senza le quali non avrebbero neppur essi l'occasione d'impiegare e di mettere in mostra il proprio ingegno. Meritamente Luigi Siciliani, a uno di costoro che lo rimproverava di perdere il tempo a scrivere versi e romanzi, invece di lavori storici e critici, diede la sdegnosa risposta:

— Taci, imbecille. Non vedi che preparo materiale per i pari tuoi?

Noi dunque, poco devoti alla tradizione accademica dei parrucconi che vorrebbero costringerci a fare i necròfori e a non occuparci se non di autori morti, noi che, pur non amando di tirarci addosso dispiaceri nè inimicizie, non teniamo però nemmeno ad essere poltroni nè pusillanimi, noi tratteremo quest'anno — per l'appunto — di Gabriele d'Annunzio.

È difficile (è vero) trattarne con « la critica serenità che la storia esige ». È difficile dominare la « vampa di passioni » che tuttora circonda la sua opera e la sua persona.

Ma è la difficoltà stessa che deve attirarci: quella dev'essere il nostro massimo sprone, come dev'essere il nostro massimo freno.

Muoverci tra i fenomeni della letteratura contemporanea, giudicare di autori viventi è impresa che mette alla più ardua prova tutta la nostra coltura e tutta la nostra intelligenza.

Ma è ottima scuola di carattere e ottima disciplina critica.

Noi abbiamo il torto di non esercitarvi abbastanza i nostri giovani. Abbiamo preferito avvezzarli a ripetere notizie e sentenze già acquisite e codificate, più che a procurarsene di nuove e a formularsene di proprie. Così può darsi il caso che voi udiate un giovane discorrere di Dante con una certa profondità, e quella profondità non è che l'apprendimento a memoria di qualche buon libro altrui, mentre lo stesso giovane, stimolato a parlare di un autore o di un'opera recentissima, fa subito la figura dell'incompetente, non tanto perchè non è mai stato esercitato a giudicare da sè, quanto perchè non gli furono mai fatti conoscere neppure i giudizi altrui.

Trattare di autori viventi è ottima scuola di carattere, perchè acuisce in noi il senso della responsabilità, rendendoci più attenti alle conseguenze delle nostre parole; perchè raffina la coscienza dei nostri diritti e doveri di critici e di storici; perchè ci obbliga a cercare e stabilire un equilibrio fra la soggettività delle nostre simpatie e l'oggettività del nostro esame. È ottima disciplina critica, perchè promuove massimamente l'originalità del nostro apprezzamento, ci addestra a discernere i rapporti del nostro presente col passato, del nostro io con l'altrui, ci orienta nelle previsioni dell'avvenire.

Ma, sopra tutti i vantaggi, non mi stancherò mai di rilevare quello di farci *sentire* la letteratura *in azione*, come parte integrante e spirante della nostra vita, sicchè essa non sia più il passatempo ozioso di salotti mondani o di polverose biblioteche, ma l'espressione di ciò che s'agita nella mente e nel cuore di ogni cittadino e mette i cittadini in comunicazione fra di loro, perchè dalla unione dei loro spiriti nasca il pensiero della nazione.

L'unica difficoltà che noi riconosciamo come insormontabile è di pronunziare un giudizio definitivo e completo sopra un autore che non ha ancora cessato di produrre. Ma chi può ragionevolmente proporselo?

Senonchè, nel caso di Gabriele d'Annunzio, quanto egli ha già prodotto è ben sufficente per fornirci materia su cui si possa esprimere un giudizio.

Che se l'opera sua non è ancora del tutto compiuta, meglio per noi! Anzi, auguriamoci ch'essa rimanga — ancora per un gran pezzo — *partita aperta* nel Libro della Storia, dove sono ormai registrati tanti suoi meriti insigni per la gloria e l'avvenire d'Italia!

* * *

È questo il quarto anno dacchè ho incominciato a svolgere il mio piano sistematico di storia della letteratura moderna. Mi sia lecito riallacciare anzitutto il corso d'annunziano a quelli già svolti. Sarà in pari tempo un tentativo d'inquadrare l'opera di Gabriele d'Annunzio nella letteratura italiana del secolo XIX.

La storia di quel secolo io la vedo nettamente divisa in due periodi, il primo dei quali è dominato da Alessandro Manzoni, il secondo da Giosuè Carducci. Romantico l'uno, classico l'altro.

Se il concetto del *Ritmo* — che ho sempre tenuto a base e a guida di tutte le mie ricostruzioni storiche — è

giusto, esso deve appalesarsi non solo nella vicenda che al romantico Manzoni fa succédere il classico Carducci — vicenda che segna l'egemonia di due tendenze *fondamentali* e per loro natura *sintetiche* —, ma anche nella vicenda delle fasi secondarie, quelle che intercedono fra una egemonia e l'altra delle tendenze fondamentali e sono comunemente chiamate epoche di transizione.

Cos'avviene, di solito, in quest'epoche di transizione?

Segnano anch'esse delle egemonie: ma sono egemonie di tendenze secondarie. Avviene in esse quello che si può notare in tutti i campi della vita: a uno sforzo di massima concentrazione e di massima espansione succede il fenomeno del rilassamento e della dispersione.

L'energia ch'era riuscita ad accentrare in sè tanta mole di cose sembra — ad un dato punto — essersi esaurita nello sforzo di tenerle insieme e di estendere i confini della loro cerchia d'influenza.

Sulla corrente centrípeta prevale la centrífuga: l'organismo un po' alla volta si disgrega ed entra in azione un'altra energia (i seguaci del Meyer la direbbero la medesima energia ma trasformata), la quale si esplica nel ricostituire le singole parti del Tutto in nuclei minori, separati ed autonomi.

Alla sintesi sottentra l'analisi, all'estensione l'intensificazione, all'universalizzazione la specializzazione.

Il romanticismo ha raggiunto il suo culmine in Alessandro Manzoni. Dopo il Manzoni, ch'era stato *sintesi per eccellenza* di tutte le tendenze romantiche, ecco che Giovanni Prati accaparra per sè la provincia del romanticismo *patriottico* e vi domina da padrone assoluto.

Egli rappresenta il *secondo* romanticismo italiano. Ma, accanto a lui, crescevano già i rappresentanti di quello che io dissi *terzo* romanticismo e che studiammo più da vicino nelle opere di Filippo Zamboni: il poeta del romanticismo *umanitario*.

Senonchè, l'esame della loro evoluzione completa,

attraverso le vicende della vita e la serie degli scritti, ci fornì la prova ch'essi — il Prati e lo Zamboni — non erano semplicemente i rappresentanti del romanticismo patriottico e del romanticismo umanitario, come possono parere a chi segue l'opinione comune e a chi li conosce solo superficialmente o parzialmente, ma che erano i rappresentanti delle due ali estreme della scuola romantica, estreme *ed opposte,* perchè nell'una prevale la tendenza precisamente opposta a quella che prevale nell'altra.

Il Prati, oltre ad essere l'araldo del romanticismo patriottico, fu l'interprete dell'estrema destra, di quella più fedele al concetto capitale del romanticismo propriamente detto: la superiorità dello spirito sulla materia.

Lo Zamboni, oltre ad essere l'araldo del romanticismo umanitario, fu l'interprete dell'estrema sinistra, di quella più vicina al classicismo, il cui concetto capitale è invece, se non addirittura la superiorità della materia sullo spirito, un equo riconoscimento *anche* dei diritti della materia accanto a quelli dello spirito.

Per questo fu eminentemente religioso il Prati, fu eminentemente ateo lo Zamboni, pure avendo comprensione l'uno per gli argomenti del razionalismo, l'altro per quelli dello spiritualismo.

Se questo è vero per il Manzoni e per il romanticismo, la regola non può smentirsi nei riguardi del Carducci e del classicismo. Anche dopo il Carducci, ch'era stato sintesi per eccellenza di tutte le tendenze classiche, si verifica lo stesso sdoppiamento della scuola che dopo il Manzoni.

Anche la scuola classica ha la sua estrema destra e la sua estrema sinistra: solo, che i termini sono invertiti e le parti sono scambiate. Nell'estrema sinistra si manifestano simpatie ed affinità col romanticismo, nell'estrema destra si accentuano invece i canoni del classicismo. La sinistra qui è rappresentata da Giovanni Pascoli, la destra da Gabriele d'Annunzio. In che consista la differenza so-

stanziale fra romanticismo e classicismo, ho spiegato e documentato, forse fin troppo ampiamente, nel corso sul Carducci. Per quali vie, dopo Giosuè Carducci, il classicismo si riaccostasse al cristianesimo e prediligesse *le espressioni* (perdonatemi il bisticcio) *dell'inesprimibile*, prime, fra tutte, le musicali, cioè le più schiettamente e marcatamente romantiche, ho cercato di far vedere nel corso sul Pascoli.

Ora, dopo il Prati e lo Zamboni, dopo il Carducci e il Pascoli, occupiamoci del d'Annunzio: vediamo *come, perchè* egli impersona l'estrema destra del classicismo, vediamo da quali inizî s'è mosso, quale cammino ha percorso, quali siano le tappe principali che ha segnato, quali le mète a cui abbia indirizzato le generazioni già mature o indirizzi le novelle generazioni d'Italia. Vediamo...

Cioè, vedremo. Perchè non è oggi che noi potremo esaurire tale esame. E in questa prima lezione non è la voce della critica quella che deve prevalere. La critica lasciamola per poi: riserbiamola per le lezioni venture, e Dio m'assista, perchè certo io peccherò spesso di superbia e mi sarà debile scusa l'appellarmi all'incitamento del d'Annunzio stesso, che ha sempre incoraggiato le audacie più rischiose e magari più folli. Non la critica, ma l'esaltazione si conviene a questa prima lezione, l'esaltazione che ha diritto, che ha obbligo d'avere chiunque s'appressi all'altare della patria e ne senta tutta la divinità, presente e verace.

* * *

Quando Gabriele d'Annunzio, ancor ragazzo, si rivelava poeta all'Italia, due uomini, che allora tenevano il campo delle lettere, ne rimasero fortemente impressionati: l'uno era Giosuè Carducci, l'altro Giuseppe Chiarini. Il Carducci sentì subito che una nuova stella di prima grandezza stava per sorgere sull'orizzonte; ma il Chiarini, pur condividendo — dal lato estetico — la stima che

ne faceva il suo amico Carducci, si mostrò ben presto perplesso e preoccupatissimo di certi aspetti della lirica d'annunziana, che gli parevano troppo diversi da quelli di un sano, fisiologicamente e moralmente sano, classicismo.

Il Carducci, pur nutrendo anche lui qualche dubbio e qualche scrupolo, pur sentendo che una certa differenza di temperamento fra lui e il d'Annunzio esisteva, mantenne su ciò un prudente riserbo e seguì l'attività del giovane poeta con viva simpatia. Quando il d'Annunzio, nel 1901, compose la canzone *In morte di Giuseppe Verdi*, il Carducci fu felice di potergli telegrafare: « salute e gloria pura italiana sul tuo cammino ».

Era la consacrazione del Maestro che riconosceva ufficialmente chi dopo di lui avrebbe agitato sulle più eccelse vette della poesia la fiaccola del genio italiano. Senonchè, la voce del Carducci non era la voce della maggioranza d'Italia. La maggioranza (parlo sempre dell'Italia critica e letteraria) era rimasta, fino allora, e rimase ancora per un pezzo, nello stato d'animo del Chiarini; anzi, ci fu chi tentò d'interpretare perfino il telegramma carducciano in questo senso: il Carducci non intendeva di fare una constatazione, ma di esprimere soltanto un augurio e forse rivolgere al d'Annunzio un ammonimento.

Ammonimento di che? – Ammonimento a guardarsi da tutto ciò che potesse compromettere la purezza di quella gloria italiana che il Carducci gli augurava sul proprio cammino; a guardarsi specialmente dagli eccessi di quell'individualismo, che, nell'opera d'annunziana fino allora comparsa, faceva centro dell'universo l'io dell'autore, non però l'io più grande, inteso nel senso dantesco, l'io che sta in fondo all'anima di tutti e nel cui nome Dante, parlando di sè, poteva parlare dell'umanità, ma sì il piccolo io cotidiano, l'io che nasce, vive e muore nell'angusto cantuccio del proprio egoismo e non respira mai del respiro del mondo, che perde troppe energie nell'analisi di sè stesso, nella descrizione delle proprie mi-

seriòle e che — per lo più — è insensibile al fascino travolgente delle magnanime passioni ideali, mentre cede incondizionatamente e senza ritegno a quello — non magnanimo — della voluttà sensuale.

Vero è che, già allora, qualcuno si levò a difendere il d'Annunzio, osservando che un uomo, il quale si dimostrava tanto squisito e sottile nello studio della propria anima e riproduceva con sì scrupolosa esattezza un ambiente sociale di decadenza, com'era quello in cui si moveva il giovane d'Annunzio, forniva nel tempo stesso ottime garanzie di possedere le doti necessarie per interpretare, quando che fosse, anche l'anima delle folle e forse agire in ambienti anche più vasti: ma questo era un ragionamento più intuitivo che deduttivo e lasciò ben pochi persuasi.

Era un fatto, che il giovane d'Annunzio, del classicismo carducciano sembrava avere assorbito specialmente, e quasi sequestrato per sè, la parte più sensuale: e questa sensualità spiccatissima rimase una caratteristica fondamentale della personalità d'annunziana. Ma non è da confondere col verismo stecchettiano, il quale appartiene all'estrema sinistra romantica e, per quanti contatti abbia coll'ala destra dei classicisti, non esce dall'àmbito del romanticismo. La sensualità del d'Annunzio era di pretta marca pagana e al classicismo carducciano essa va ricondotta, anche se dobbiamo distinguerla da quella del Carducci, come ha fatto felicissimamente Antonio Bruers: « Il Carducci è stato un pagano della Roma repubblicana e del periodo greco presocratico: il d'Annunzio è stato un pagano della Roma imperiale e greco della decadenza. C'è nel primo la limpidità di Omero e di Orazio, c'è nel secondo tutto l'apparato orientale e la mistica sceneggiatura e la voluttà dell'immagine di Ovidio e del periodo alessandrino ».

Ma non era questa differenza o (diciamolo pure) questo contrasto, per quanto potesse apparire stridente, che

avrebbe dovuto dare anzitutto nell'occhio. Un altro fatto, ben più significativo, risaltava fin quasi dalle primissime pagine dell'opera d'annunziana: il contrasto, assai più stridente, fra il protagonista de' suoi versi, de' suoi romanzi, de' suoi drammi e l'ambiente in cui egli si muove. Fosse protagonista il poeta stesso o un altro personaggio sott'altro nome, si percepiva sempre come un distacco fra l'anima sua e l'anima della gente che lo circondava: se ne riportava come la sensazione ch'egli usasse parole sproporzionate, enfatiche, in confronto dell'effetto ch'esse ottenevano; pareva di oscillare fra due mondi, uno di pura fantasia e l'altro di rude e grezza realtà, fra il mondo solenne della tragedia e il mondo prosaico della commedia: qualche momento avevate la curiosa impressione come di vedere un originale incapricciàtosi ad uscire per le vie d'una città moderna tutto vestito all'antica, con la più bella roba tolta a un Museo storico del costume, senza curarsi o senz'accorgersi nemmeno delle risate de' contemporanei, che non ammettono o non comprendono il gusto bizzarro dell'anacronismo.

Quanto spesso non avrete inteso dire e non avrete forse detto anche voi, che, leggendo un libro del d'Annunzio, siete passati attraverso una continua alternativa di sentimenti opposti: che una pagina suscitava in voi il più grande entusiasmo e, subito dopo, un'altra pagina vi provocava alla più grande irritazione: tanto che, alla fine della lettura, vi sareste trovati in un grande imbarazzo a decidere se nel vostro animo prevalesse l'attrazione o la repulsione, l'attrazione che vi faceva provare una specie di rimorso per aver talvolta quasi ceduto alla tentazione di buttare il libro in un canto, o la repulsione che vi faceva provar rimorso di esservi invece, altre volte, lasciati trasportare alla più calda ammirazione!

Tipica manifestazione di questo contrasto è un paio di drammi, *La Gloria* e *Più che l'amore*: e prova di ciò che il pubblico de' contemporanei sentì rispetto ad essi è il

fatto che quei due drammi suscitarono, alla prima rappresentazione in teatro, non solo risate, ma una clamorosa tempesta di fischi, che pareva volesse subissarli per sempre, insieme col loro autore.

Il pubblico della *Gloria* non seppe tollerare la magniloquenza di Ruggero Flamma, agitatore di plebi e di passioni tragiche, come avrebbe potuto essere un tribuno della Roma repubblicana al tempo delle guerre civili o un console della Roma cristiana verso il mille, e tonante invece nella « nuda » sede (o quasi) di un circolo elettorale politico dell'epoca moderna. Il pubblico di *Più che l'amore* non seppe capacitarsi che Corrado Brando, tempra di esploratore e di avventuriero, come avrebbe potuto essere Cristoforo Colombo o Fernando Cortez o Francesco Pizzarro, esponesse i suoi grandiosi progetti di spedizioni africane nello studio di un ingegnere idraulico odierno, per quanto lussuosamente arredato.

Il pubblico aveva ragione, ma aveva ragione anche il d'Annunzio. C'era troppa miseria di particolari realistici intorno alla fiamma gigantesca che ardeva l'anima del protagonista. Gli era che l'autore stesso era uno spostato nel tempo suo. Si ostinava a costruire la FAVOLA DE' SUOI EROI non nel mondo antico ma nel mondo contemporaneo, perchè a lui premeva non di spassare la gente con un mero gioco d'immaginazione, ma sì di costruire una nuova, vera e viva realtà. Favola d'EROI, ho detto, non per usare il solito termine letterario, sinonimo di *protagonista*, ma perchè lo spirito che spingeva il d'Annunzio a immaginar quelle favole era propriamente *eroico*.

Il pubblico non comprese: credette che il d'Annunzio facesse della letteratura e gli diede addirittura dell'istrione. Invece il d'Annunzio era sincerissimo; sincerissimo fino al cinismo. Ben pochi scrittori ebbero il coraggio di denudarsi in piazza, come il d'Annunzio. Se la probità letteraria consiste nell'attingere prima di tutto alla nostra esperienza personale ogni motivo d'ispirazione artistica, nel

sentire *come roba nostra* qualunque concezione, sia essa o non sia stata anteriormente sentita da altri, sia essa magari espressa da noi con parole e con modi già trovati da altri, nessuno ha mai ingannato il suo pubblico meno del d'Annunzio, nessuno è mai stato — in questo senso — più *autobiografico* di lui.

Ma il pubblico non comprese. Non comprese che il d'Annunzio era un don Chisciotte rinato in pieno secolo decimonono, sublime dello stesso eroismo, senz'averne però la follia; non comprese ch'egli era mosso in guerra contro la mediocrità dell'Italia, uscita dallo sforzo del Risorgimento pavida e renitente ad ogni nuovo slancio in avanti; ch'egli s'era giurato di rifarle un'anima veramente romana, ansiosa di più ampî orizzonti e deliberata non soltanto a sognarli ma ad estendere effettivamente fino ad essi i confini della patria. Il pubblico non s'accorse che il mediocre ambiente politico, tra le cui difficoltà si dibatteva Ruggero Flamma, era l'ambiente della Roma « bizantina » di dopo il 1870, come l'aveva sanguinosamente bollata lo sdegno del Carducci; che il mondo burocratico, contro il quale s'adira e si rivolta l'impazienza di Corrado Brando, perchè vedeva i suoi progetti arenarsi tra le inutili, esasperanti, avvilienti questue su per le scale de' varî Ministeri; che il mondo di mercanti, sensali e capomastri, contro i quali Claudio Cantelmo scaglia le sue invettive nel romanzo *Le Vergini delle Rocce*, perchè invasi dalla sordida mania di passare il piccone demolitore magari sui più augusti monumenti di Roma antica affine di erigervi le loro goffe catapecchie e farvi rapidi guadagni di strozzinaggio, era ancora e sempre il mondo su cui Giosuè Carducci aveva riversato la splendida bile de' suoi *Giambi ed Epòdi*.

Ma nel Carducci non v'era ibrido accozzo di elementi eterogenei; non si percepiva distacco fra l'anima eroica dell'autore e la bassa materia realistica da lui trattata. Gli era che al Carducci mancava per l'appunto l'anima eroica. Egli era letterato puro: nella vita era professore,

e s'accontentava di fare della satira, non dell'azione. Quando la sua poesia fosse stata formalmente perfetta, il suo còmpito era finito. Il d'Annunzio no: il d'Annunzio sentiva che la sua opera non si esauriva con la parola: per lui parola e cosa dovevano essere un solo Tutto, come per i primitivi cristiani il Verbo era l'essenza stessa di Dio, era l'Universo nelle cui infinite apparenze (le varie e infinite *parole!*) si rivela l'Unica essenza di Dio. Quello che il d'Annunzio cantava, egli voleva che fosse. Non il riso o lo scherno della satira era dunque il suo fine, ma l'azione: l'azione che aveva furia di compiersi, per la quale l'artista era pronto in ogni momento a tramutarsi in uomo politico e in soldato, per la quale era pronto a buttare il sangue e la vita e ogni corona di lauro poetico già guadagnata e ogni speranza di guadagnarne ancor di maggiori.

Quanto siamo lontani, col d'Annunzio, che pare l'araldo del puro estetismo, dell'arte per l'arte, quanto siamo lontani dal concetto che si faceva del poeta il Grillparzer, allorchè lo dispensava dal combattere, perchè da combattere ha solo il soldato, mentre il poeta ha solo da cantare! Quanto siamo lontani anche dal poeta Carducci, che fornì veramente soltanto le armi ideali agli altri senza impugnar le reali nè servirsene lui stesso, e quanto siamo più vicini a Goffredo Mameli, che si getta con tutto il fervore della sua balda giovinezza nel gorgo della vita e vi perisce, tra un inno e una battaglia!

Al lume di questa furia d'azione, impaziente di uscire dal circolo della mediocrità per attingere i limiti dell'eroismo, anche quello che nell'opera d'annunziana, per certi rispetti, poteva disgustare, acquista un altro significato. L'estetismo voluttuario al quale Andrea Sperelli nel romanzo *Il Piacere* o il d'Annunzio nei versi dell'*Intermezzo* si abbandonava, era l'unico sfogo che rimaneva a un temperamento esuberante e bisognoso di espandere, pur che fosse, le proprie energie; di mortificarlo, se altro non era possibile; e le nausee, le stanchezze, le apatie, le negazioni

pessimistiche, le bestemmie morali di quel periodo non erano che la conseguenza della inane ed eccessiva reazione di uno spirito potenzialmente eroico, in cerca della sua via più vera, verso una meta non ancora apparita dinanzi agli occhi ma oscuramente presentita nel profondo del cuore.

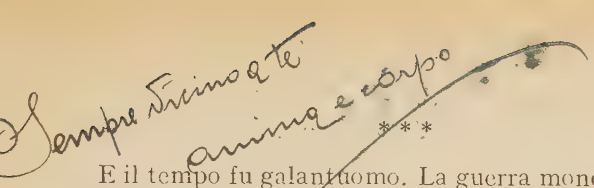
Quell'estetismo non era tutto oziosità di gaudente, quella sensualità non era tutto egoismo animalesco: erano un mezzo ed un modo di superare il punto morto di un inerte presente, nè più nè meno di quelli cui ricorreva Nicolò Machiavelli autore della licenziosa *Mandràgola*.

E se questa materia non è degna,

dichiarava nel prologo della sua commedia il Segretario fiorentino condannato all'inazione forzata,

E se questa materia non è degna,
per esser pur leggieri,
d'un uom che voglia parer saggio e grave,
scusàtelo con questo, che s'ingegna
con questi van pensieri
fare il suo triste tempo più suave,
perch'altrove non have
dove voltare il viso;
chè gli è stato interciso
mostrar con altre imprese altra virtue,
non sendo premio alle fatiche sue.

L'anacronismo, nelle opere del d'Annunzio, c'era. Era lo stesso anacronismo di Nicolò Machiavelli: cioè non anacronismo, ma piuttosto anticipazione. O, se mai, gli anacronismi eran due: l'uno riguardava il pubblico, ch'era rimasto troppo indietro; l'altro riguardava il d'Annunzio, ch'era già corso troppo innanzi. Quale dei due anacronismi avesse più ragione e quale più torto, solo il tempo avrebbe potuto deciderlo.



* * *

E il tempo fu galantuomo. La guerra mondiale del 1914 venne a liberare lo « spirito incarcerato » dell'eroismo d'annunziano dai vincoli della mediocre realtà cotidiana. Solo allora si capì da tutti, *si vide*, ch'egli « faceva sul serio », fin da quando, fanciullo ancora, non sembrava che ripetere le parole del Carducci. L'eroe balzò fuori dal bozzolo della letteratura e si trovò di colpo in mezzo al mondo da lui augurato, sollecitato e un po' alla volta plasmato. Ogni suo detto, ogni suo gesto parve, allora, naturale, spontaneo, sincero. La letteratura, immaginata e scritta nelle pagine o rappresentata sulla scena, divenne vita ed azione.

Quella passione che aveva spinto e sorretto il d'Annunzio nella sua meravigliosa ascensione artistica dal *Canto novo* attraverso l'*Intermezzo*, l'*Isotteo* e la *Chimera*, il *Poema paradisiaco* e le *Odi Navali*, fino alle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi;* dalla *Città morta*, attraverso la *Gioconda*, la *Gloria*, *Più che l'amore*, fino alla tragedia della *Nave;* dalle *Novelle della Pescara*, attraverso i cicli dei romanzi della *Rosa*, del *Giglio* e del *Melograno*, fino alle orazioni e ai messaggi *Per la più grande Italia*, culminò, traboccò, si appagò nell'ardore del rischio effettivamente affrontato, nella sodisfazione della gesta felicemente compiuta. L'aviatore, che nel romanzo *Forse che sì forse che no* ci aveva fatti trepidare per la sua salvezza pur con la sola descrizione de' suoi immaginari voli nelle più inesplorate profondità dei cieli, divenne il temerario duce della portentosa spedizione aerea fin sopra la città di Vienna; non contento di essere Dèdalo, volle essere Ulisse, e, celatosi nel ventre della silurante, sondò le profondità dei mari e bravò con la incredibile beffa di Bùccari l'altrettanto incredibile bestialità de' Polifèmi austriaci.

Mille volte sfidò la morte e la morte non lo volle far suo. Chi aveva maggior diritto di ritenersi fatato, al di sopra di ogni resistenza umana, quand'egli si fosse buttato

nella lotta magari contro il mondo intero, per la causa di un puro ideale?

La marcia notturna di Ronchi per l'occupazione di Fiume fu la conferma che egli ne aveva non solo il diritto, ma anche la forza. Che se la causa di Fiume dovette cedere — da ultimo, *ma non per sempre* — di fronte a più immediati e imperiosi vantaggi della nazione, non ne doveva tuttavia restar menomata quella forza morale che s'era accumulata nell'esempio del d'Annunzio a beneficio della nazione stessa.

Magro compenso, pensano molti, la forza morale, in questo mondo dove tutto si regge sulla forza materiale!

Eh no, cari miei. Voi sareste bene imbarazzati, se io v'invitassi a dimostrarmi che nella guerra mondiale la vittoria dell'Intesa è stata una vittoria della forza materiale anzichè della forza morale. Nelle nostre scuole la filosofia *morale* si chiama anche filosofia *pratica*. La morale, la tanto disprezzata morale, quella cosa imponderabile, invisibile, intraducibile in cifre, è appunto quella forza che guida e domina tutta la nostra vita così detta *pratica*.

Se questo non fosse, il d'Annunzio, che s'è imposto di tacere a Fiume, che taluno ha osato chiamare « lo sconfitto di Fiume », non avrebbe potuto, nell'agosto del 1922, rialzar la sua voce sulla piazza di Milano, non avrebbe potuto tornare ad essere « il vincitore d'Italia », vincitore assai più nobile, assai più potente di quando la incitava alla guerra contro lo straniero, poichè ora si trattava di vincere noi stessi, di smettere le beghe faziose, di disarmare gli animi dagli odî e dai rancori fratricidi, di sedare gli appetiti sfrenatamente egoistici, di rompere la cerchia delle grette competizioni campanilistiche e di risollevare, di fissare lo sguardo alla visione di una Roma che raccogliesse il frutto della grande vittoria riportata nella guerra mondiale, che, uscita finalmente dalla sua vergognosa minorità, si ponesse a fianco delle altre nazioni, e, non

solo inebriandosi coi vanti retorici di un glorioso passato, non solo contando sull'abilità della conversazione diplomatica, non solo appellandosi alla bellezza etica del consiglio e del principio ideale, ma gareggiando nelle industrie e nei commerci, appoggiandosi alla forza della propria organizzazione economica, intellettuale, militare, mirasse a diffondere la propria civiltà, l'unica dove individuo, patria ed umanità possono concorrere a formare una cosa sola, sotto il nome di una singola nazione: l'Italia.

O Roma, o Roma, in te sola,
nel cerchio de le tue sette cime,
le discordi miriadi umane
troveranno ancor l'ampia e sublime
unità. Darai tu il novo pane
dicendo la nova parola.

La marcia fascista su Roma non è stata che la ripresa — in migliori condizioni di preparazione morale — della marcia d'annunziana di Ronchi e fu sì rapidamente, sì pienamente vittoriosa non perchè fosse diretta contro la Roma dei politicanti di ieri, ma perchè era diretta verso la Roma di Gabriele d'Annunzio.

* * *

Ho detto che non la critica ma sì l'esaltazione si conveniva a questa prima lezione. Ora dirò assai di più. Noi dobbiamo benedire il destino, perchè all'Italia esso ha dato un Gabriele d'Annunzio. Quando il d'Annunzio compì il suo volo temerario su Vienna, ricordiamo di aver letto in un giornale della capitale austriaca una domanda ironica rivolta a tutti i poeti tedeschi. Si prèdica tanto, osservava il giornale, che gl'italiani sono uomini più di chiacchiere che di fatti. I poeti in particolare godono il privilegio naturale o, comunque, hanno acquisito il diritto di poterlo essere. Ma come mai, fra gl'innumerevoli poeti tedeschi, sì fecondi di canti marziali, non ce ne

fu ancor uno capace di osare qualche cosa di simile a quello che il d'Annunzio ha fatto?

Se questo dicevano gli stranieri, e per giunta nemici, che cosa dobbiamo dir noi? Il giornale viennese parlava solo del d'Annunzio poeta, ma allarghiamo pure lo sguardo a tutti i lati della sua poliedrica personalità. La figura umana che, sullo schermo della guerra mondiale, ha segnato la più forte impronta è senza dubbio Gabriele d'Annunzio. Cercate nel campo della diplomazia, fra i rappresentanti delle dinastie, tra le file dei combattenti: troverete uomini rispettabili, dinanzi ai quali la venerazione dei posteri s'inchinerà forse anche più profonda di quanto non ci sentiamo di fare ora noi contemporanei; ma l'uomo, l'uomo che abbia rivelato la maggior somma e varietà di attitudini raccolte in un solo ed esercitate in grado eroico, non potrete riconoscerlo che in lui.

Volete definire le nazioni che hanno partecipato alla guerra, facendo per ciascuna il nome di una grande personalità simbolica generalmente nota ed accettata? Dite « la nazione del d'Annunzio », e tutti sentiranno che col suo nome avete indicato qualche cosa di più e di più complesso che se aveste detto « la nazione di Guglielmo, del Wilson, del Foch, del George », e così via. Tutti sentiranno che, pronunciando il nome del d'Annunzio, avete indicato più che un poeta, mentre con gli altri nomi non avete indicato che un imperatore, un presidente, un generale, un ministro. Gli è che nessuna nazione, fuorchè l'Italia, ha avuto un uomo pari a lui, così eccezionalmente dotato di forza fisica, di coraggio, d'intelligenza, di entusiasmo, di disinteresse, ossia di eticità pura, insospettabile, pronta ai cimenti e ai sacrifici supremi.

Altri uomini ebbe l'Italia, la cui gloria si fonda in gran parte su quello che avrebbero potuto o voluto essere, ma non furono. Di costoro è Giovanni Pascoli, di costoro è Leonardo da Vinci, di costoro è perfino Dante. Ma il d'Annunzio fu, non potè: anzi, *è*.

Più che la forza umana, rappresenta il miracolo. E il miracolo non si critica, non si discute: si crede e si adora. Pensate qual beneficio, non per l'Italia soltanto, ma per tutta l'umanità, sia questo, di poter additare un uomo il quale ha dimostrato realmente con l'opera, che non è follia tentar di raggiungere, pur con le nostre limitatissime forze, il culmine delle audacie più illimitate. Perchè è l'opera, è l'esempio, non il ragionamento o l'incitamento, che ispira e mantiene la fede.

Io non ebbi la fortuna di vedere da vicino quale fascino esercitasse il d'Annunzio sopra i suoi commilitoni e sopra i suoi legionari: ma ebbi l'occasione di constatare quale fascino esercitasse pur da lontano sui giovani della nostra città, che popolavano le carceri durante la terribile attesa del 1916; e due particolarmente ne ricordo, l'uno studente di quattordici anni, l'altro sui diciotto, accusati, il primo di aver raccattato e diffuso un manifesto di quelli gettati su Trieste dall'areoplano di Gabriele d'Annunzio, il secondo di avere abbozzato un manifesto da lanciare alla cittadinanza in risposta a quello di Gabriele d'Annunzio. Con quanta serena e gaia baldanza i due giovani accolsero la sentenza del Tribunale Militare, che li condannava, l'uno a un anno e l'altro a tre anni di carcere duro! Posso assicurarvi che il nostro Morello Torrespini, nella sua bella *Canzone dell'Offerta,* non ha punto esagerato, là dov'egli rievoca ed invoca il d'Annunzio, così:

E ci assista Colui che i suoi messaggi,
più ricchi del frumento,
mandava a noi dall'alto, per la fame;
quei che fu dappertutto, e vide cento
vittorie, e pose raggi
di bellezza sull'orrido carname.
Da sopra il bulicame
ei tempestava l'oste di mitraglia,
e intangibile parve come un dio.
E disse: — Ugual son io

di voi tutti, o fratelli di battaglia;
nel mio cuor si travaglia
la vostra anima vera,
nell'ossa mie la stirpe si commuove! —
Tal sia con noi l'altera
creatura, che vinse tante prove!

Dopo Giuseppe Garibaldi, l'Italia non ha avuto alcun uomo di sì larga popolarità mondiale, come Gabriele d'Annunzio. Lo si è visto nell'agosto del 1922, quando — a pochi giorni dal discorso di Palazzo Marino in Milano — si sparse la notizia che la sua vita era in forse, per una malaugurata caduta nella sua villa di Gardone.

Tutta l'Italia, tutto il mondo si volse a quell'angolo del Garda, come all'èremo di un santo, da cui stesse per esulare, con la morte del santo, lo spirito di Dio. Se, prima dell'infortunio, il rappresentante della Repubblica russa, reduce dalla conferenza di Genova, aveva sentito il bisogno di battere alla porta del d'Annunzio per recare l'omaggio del suo popolo, perfino i letterati francesi, dopo l'infortunio, telegrafarono il voto ch'egli fosse conservato al mondo, poichè lo consideravano anch'essi *come uno dei loro.*

In quei giorni di sospensione angosciosa, la mia mente tornava e ritornava alla rievocazione di un passo del Diario di guerra d'annunziano, dov'è descritta una marcia notturna del poeta, che s'era confuso volontariamente tra i soldati di una brigata di rinforzo, per accompagnarli sino alla prossima trincea. Sperso in mezzo alla massa, non riconosciuto da nessuno e senza proferir parola egli ascoltava gli altri e pensava: « Essi parlano, gridano, cantano; e io sono silenzioso. Ho cantato per loro, essi cantano per me. Nessuno mi riconosce nella notte. Mi riconosceranno all'alba. Gridano: *Viva la guerra!* Gridano: *Viva l'Italia!* Io grido in loro ».

In quei giorni di sospensione angosciosa, io cercavo, leggendo e rileggendo questo passo, sublime di orgogliosa

umiltà, un qualche conforto alla temuta sparizione del poeta. Sì, io mi dicevo, sì, o poeta, tu potresti ora mormorare a buon diritto il *nunc dimittis, Domine, animam meam*. Anche se niuno più ti ricordasse, vive il tuo spirito in ciascuno di noi: la tua voce è ormai diventata la voce della nazione.

Il destino ha voluto invece conservare ancora all'Italia ed al mondo l'esistenza preziosa di Gabriele d'Annunzio. Benediciamo il destino. Perchè forse la missione di Gabriele d'Annunzio sopra questa terra non è ancora compiuta. Egli non ha proferito ancora, per il bene dell'umanità, quella nova parola ch'egli è chiamato a proferire. E tutto il mondo, le classi sociali che prima della guerra parevano più aliene dal suo spirito, le nazioni straniere che parevano più ignare o più nemiche d'Italia, mostrano oggi d'attendere questa parola da lui.

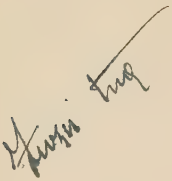
Ieri erano i messi dell'America, erano i messi del Giappone, erano i messi della Russia, che traevano alla dimora di Gabriele d'Annunzio come gli antichi Re Magi, guidati dallo splendore della insolita stella. Oggi è il vincitore di Smirne, il restauratore della Turchia, che offre al d'Annunzio il comando onorario di un corpo d'armata musulmano.

Tutto quel fermento di giustizia nazionale e di giustizia sociale che ha provocato la guerra mondiale e che cerca ora affannosamente l'*ubi consistam* di una comune pacificazione, va sempre più polarizzandosi intorno al d'Annunzio, dal quale aspetta la sintesi etica, il semplicissimo Verbo, che abbia la virtù suggestiva di far ritrovare agli uomini civili la via dell'equilibrio e della conciliazione.

Il poeta che ha potuto scrivere le prime tavole della novissima legge con lo Statuto della *Reggenza del Carnaro*, il poeta che già annunziava un suo novissimo Vangelo col *Sermone del giardino*, aiuterà l'Italia a compiere an-

cora una volta la sua eterna funzione di madre spirituale del genere umano.

Roma ha latinizzato il paganesimo ellenico. Roma ha cattolicizzato il cristianesimo asiatico. Roma italianizzerà — per il bene di tutto il mondo — anche il bolscevismo russo.



PARTE PRIMA

LA PAROLA

« Si è fieri di viver sulla terra al tempo di quest'uomo.

« Il dono che da quarant'anni rinnovella ogni giorno: d'ogni suo vigore, d'ogni sua grandezza, del suo genio, diventa cosa nostra.

« Sceverare i frutti del verziere mirabile, distinguerne le qualità e i sapori: questo ci è concesso. Il lavoro appartiene a lui solo ».

Leone Kochnitzky.

I.

LE POESIE

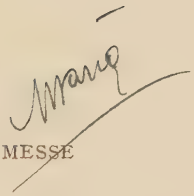
Gabriele d'Annunzio, « primo, ha messo al corrente l'Italia dello stato d'animo nuovo, originale, moderno, attuale dell'Europa occidentale: egli è stato il primo artista italiano in cui l'Europa si è ritrovata e riconosciuta, perchè il primo che parlasse all'Europa un linguaggio europeo, mentre altri avevano parlato o parlavano un linguaggio o strettamente nazionale o a dirittura provinciale, che non trovava nè poteva trovare risonanza vasta e profonda fuori del nostro paese ».

ADRIANO TILGHER.

1.

IL NOVIZIATO POETICO

Alcune premesse — Elementi della personalità d'annunziana — Classicismo sensuale, individualismo, virtuosismo — La fortuna del d'Annunzio esordiente



Alcune premesse

Forse, nel tracciare la linea che mi propongo di seguire lungo il mio corso d'annunziano, vi ho sorpresi con l'enunciazione di certi pensieri che avrebbero avuto bisogno di una maggior documentazione per non sembrare superficiali o cervellotici. Mi sono permesso di procedere — nella prolusione — per semplici enunciazioni, perchè mi riserbavo di convincere poi con le altre lezioni qualunque mio più scettico uditore: chi avrà la pazienza d'accompagnarmi nell'analisi delle opere e della vita di Gabriele d'Annunzio non resterà in credito — spero — di nulla da parte mia.

Un giornale, poco fa, si lagnava che, di Gabriele d'Annunzio, *quattro quinti degl'italiani* si facessero un'immagine falsa: « un'immagine falsa, deformata dalle caricature, travisata dalle molte sciocchezze che i giornali si sono sempre compiaciuti di spargere sul conto suo, poggiata sull'ignoranza dell'uomo e dello scrittore, sulla gelosia de' suoi trionfi, sulla invidia de' suoi concorrenti lontani ».

Ebbene, cerchiamo di tenerci, nel nostro esame — e specialmente quando stiamo per giudicare secondo concetti nostri —, cerchiamo di tenerci bene aderenti alle cose; facciamo precedere ad ogni conclusione nostra una esplorazione attenta, completa e coscienziosa dei fatti.

Ci occuperemo — naturalmente — anche della biografia del d'Annunzio: ma non come fanno molti critici,

non rovistando tutti i pettegolezzi privati, come se in essi dovessimo esaurire ogni nostra ricerca e dovessimo trovare le ultime ragioni dei fenomeni che c'interessano. La biografia del d'Annunzio sarà da noi tirata in campo solo in quanto è resa di pubblico dominio dall'autore stesso, non in quanto l'ha resa di pubblico dominio l'indiscrezione altrui. Perchè, a noi che studiamo la letteratura contemporanea, non importa di anticipare la funzione della storiografia ventura: non importa di « fare la storia » di quello che avviene *ora* sotto i nostri occhi, ma piuttosto di « capire » quello che avviene, di sapere cioè se dobbiamo allarmarcene o rallegrarcene, favorirlo od osteggiarlo, accettarlo o respingerlo.

A noi importa il valore *attuale* del fenomeno, l'influenza che può esercitare sulla nostra società, l'effetto che può ottenere; non di stabilire la sua paternità. Il vantaggio o il danno di un libro, appena divulgato, si verificano anche se il libro è anonimo e nessuno sappia chi ne sia l'autore. La poesia dell'*Iliade* esercitò tutto il suo eccezionale potere sugli uomini, anche se nessuno è in grado di dire chi sia stato Omero nè di assicurare che un poeta di quel nome sia mai esistito.

Se, dunque, ci occuperemo *anche* della biografia del d'Annunzio, sarà solo in quanto essa faccia parte integrante dell'opera sua, in quanto un pur minimo particolare, che possa parere di natura privata, non sia un mero aneddoto di cronaca giornaliera, ma sia la manifestazione di un'idea, rappresenti un principio ed abbia delle conseguenze. E se ci avverrà di esprimere, in quell'occasione, un dissenso, non sarà già per combattere l'uomo ma piuttosto per combattere un'idea.

Poichè noi, se in certi momenti dobbiamo opporci, magari con la violenza fisica, agli uomini, dobbiamo opporci, con animo preveggente e lungimirante, anche alle conseguenze di certe idee, dalle quali può sempre nascere, quando che sia, una qualche Caporetto militare, politica,

economica o morale. E noi, Caporetto non possiamo volerne, di nessun genere!

D'altro canto, scindere la biografia del d'Annunzio dall'opera sua non sarebbe nemmeno possibile, poichè egli non è uomo che si lasci giudicare solo in quanto letterato, ma sì in tutta la sua complessa personalità. Da questo punto di vista, nell'esame che faremo del d'Annunzio, la letteratura diventerà spesso una cosa secondaria, apparirà appena una parte della sua personalità; dovremo considerarla come la registrazione, il diario della sua vita, la notazione de' suoi propositi, lo strumento delle sue azioni, lo sfogo magari delle sue delusioni, ma sempre come *qualche cosa* in cui non è racchiuso tutto il d'Annunzio e che serve, invece, ad un fine che la trascende e la supera.

Può interessare al critico d'arte lo stabilire se i suoi libri, in quanto opere d'arte, siano o no perfetti; ma per chi studia, come facciamo noi, la storia d'Italia e dell'umanità attraverso la vita de' singoli, cioè degli uomini (nel senso più esteso e completo del termine *uomini*), il d'Annunzio offre forse più interesse che Dante stesso, artista perfettissimo. Non è dunque con le intenzioni di un Benedetto Croce, critico sovra tutti i critici, che noi ci accostiamo all'opera di Gabriele d'Annunzio, ma con l'animo di un italiano contemporaneo al grande poeta, del quale egli vuol farsi *un'immagine non falsa*, ma, quanto più è possibile, oggettiva, cioè quale può risultarci da un esame di tutti i lati della sua personalità, del suo pensiero e delle sue azioni.

E cominciamo dalle sue poesie.

Elementi della personalità d'annunziana

Nel 1882, Gabriele d'Annunzio, diciottenne, scriveva a suo padre questa lettera, datata da Roma, *primo aprile:*

« *Mio caro babbo*, ti scrissi ieri sera a lungo, ma ti riscrivo oggi per augurarti con gran cuore di figlio la felicità più splendida e più lunga ch'io abbia mai sognata per te.

Quello di domani sarà per me un giorno di raccoglimento e di pensiero. Ti rammenti quando ero bimbo e venivo alla prima mattina in camera tua tutto scintillante di gioia e ti portavo i fiori? Allora ero un fiore anch'io, crescente al sole degli affetti familiari, e nessuna ombra di nube turbava mai la mia lietezza, e nessun desiderio vivo mi tormentava l'anima...

Ora, non più fiore, ma quasi uomo, con forti nervi, con passioni ardenti, con ideali disperatamente agognati; ora non più fiore, ma quercia giovine e libera e con audacia sfidante i venti aspri della Vita.

Arriverò alle ultime vette dell'Arte e della Gloria? O cadrò combattendo a mezzo del sentiero?

Io mi àuguro una immensa superba vittoria, io mi àuguro di porgerti la fronte raggiante a un bacio sublime.

E augurandomi questo, io so di fare anche a te, o mio buono, o mio nobile, o mio più caro amico, so di fare anche a te un augurio divino.

Centomila baci con tutta l'anima.

Tuo tuo sempre

GABRIELE D'ANNUNZIO ».

Un mese dopo questa lettera, usciva in Roma la prima edizione del *Canto novo*, che al nome di Gabriele d'Annunzio acquistò subito una fama superiore alle più rosee prospettive.

Il giovine poeta non era però alle sue prime armi. Il *Canto novo*, per essere esatti, non fece che allargare e confermare la riputazione ch'egli si era già guadagnata in cerchia più ristretta mediante alcuni volumetti di liriche pubblicate nel 1879 e nel 1880, col titolo di *Primo Vere* e *In Memoriam:* il saggio « primissimo », anteriore a questi due volumetti, era stato in collaborazione e recava per titolo: *All'Augusto Sovrano d'Italia Umberto I di Savoia, XVI marzo del MDCCCLXXIX, suo giorno natalizio. — Auguri e voti dei giovani Vittorio Garbaglia e Gabriele d'Annunzio.*

Ma, avanti di considerare il *Canto novo*, consideriamo

un pochino la lettera scritta al babbo, che vi ho riferita pur ora. Perchè in essa noi troviamo già espressi con tratti evidentissimi i caratteri principali della personalità d'annunziana.

Vi sarà, forse, del frasario convenzionale. (Quello di cui, su per giù, si servono tutti i figlioli quando hanno da fare degli auguri al babbo). Ma c'è una specie di presentimento solenne in quel bisogno di scrivere al babbo una lettera apposita, il giorno dopo avergliene scritta un'altra, ch'era stata più lunga. C'è del presentimento solenne in quel proposito di raccogliersi e di meditare sul proprio destino, come un *cavaliere antiquo* che si trovasse a fare la sua vigilia d'armi. Non era un ragazzo dei soliti questo diciottenne che vede e sente già la sua vita divisa in due epoche nettamente distinte: quella, che a lui pare ormai lontana e definitivamente superata, in cui egli era un fiore, un essere tutto raggiante di letizia e ignaro d'ogni tristezza; e questa, che a lui pare caratterizzata dalla novità di vivi desiderî che gli tormentano l'anima...

È evidente, in questo ragazzo, una straordinaria esuberanza di affetti: la vedete nell'insistenza e nel calore dell'espressione. Egli mostra una spiccata disposizione a godersi la vita in tutto quello che essa può offrire di buono e di bello. Accanto a una squisita sensibilità c'è però, anche, la coscienza di una robusta fibra fisica. Su tutto, infine, domina l'aspirazione a una meta veramente superiore, meta di natura ètica o spirituale: il d'Annunzio vuol raggiungere le ultime vette dell'Arte e della Gloria. E in questa aspirazione probabilmente si riassumono tutte le *passioni ardenti*, tutti gl'*ideali disperatamente agognati*, l'*augurio divino* ch'egli fa a sè stesso ed a suo padre, *di una immensa superba vittoria*...

Mai tanta baldanza di energie, tanta audacia di volontà nello sfidare *i venti aspri della Vita*, tanta sicurezza di arrivare e di riuscire furono più giustificate di queste. A rileggere questa lettera, a pensare che i fatti non hanno

smentito le parole, che sino la Fortuna ha compiuto stavolta il dover suo favorendo la magnanimità di un uomo che tanto voleva e tanto potè, c'è proprio da slargare i nostri polmoni a un respiro più rapido e più ampio; c'è da credere ancora nella forza dell'uomo e nei beneficî della sorte.

Se l'esempio del d'Annunzio non avesse da insegnarci altro che questo, ce ne sarebbe già più che abbastanza per coltivare ed esaltare la sua memoria senza fine e senza misura.

Classicismo sensuale - Individualismo - Virtuosismo

Per dare il titolo di *Canto novo* al volume di versi ch'era la sua prima affermazione ufficiale nel mondo della letteratura italiana, il d'Annunzio doveva aver fatto due pensieri: egli voleva corrispondere al desiderio di novità del suo pubblico; — egli era persuaso di corrispondervi co' suoi versi.

La *novità* va intesa in due sensi: l'uno si riferisce ai lettori, l'altro all'autore.

Ci voleva del coraggio, per un giovine sui diciott'anni, a credersi il Messia del gusto novo e a presentarsi come colui che già stava attuando il suo programma. Era quanto dire ai poeti che allora tenevano il campo: — Voi non bastate più a sodisfare le tendenze del pubblico, perchè o non lo capite o vi manca la capacità d'interpretarlo. Ora, ci sono qua io, *ed ecco come si deve fare!*

Diamo un'occhiata alla gente che poteva legittimamente sentirsi urtata da un simile discorso. E badiamo sopratutto alle date.

Nel 1882, quando il d'Annunzio così cominciava, era ancor vivo Giovanni Prati; il quale morì appena due anni dopo e aveva nel '78 riconfermato con *Iside* il suo nuovo indirizzo classicista, già affermato con *Psiche*. (La terza edizione di *Iside* era stata nell' 80).

Non solo ancor vivo, ma vivissimo era poi Giosuè Carducci; il quale aveva pubblicato nel '77 le sue *Odi barbare* e nel marzo dell' 82 (proprio l'anno del *Canto novo* d'annunziano) aveva dato fuori le *Nuove Odi barbare*. Il Carducci era conscio che il suo classicismo superava quello del Prati e costituiva una vera « novità ». Onde, se nel '72 e nel '75 aveva stampato le sue poesie chiamandole *Nuove Poesie;* nell' 87 (cinque anni dunque dopo il d'Annunzio) si crederà anche lui in diritto di accentuare la « novità » de' suoi versi col trasferire di posto l'aggettivo *nuovo* nel titolo delle *Rime nuove*. (Non già *Nuove rime,* come *Nuove Poesie,* come *Nuove Odi barbare,* ma *Rime nuove!*).

Di fronte al Prati, di fronte al Carducci, che cosa di nuovo portava il d'Annunzio?

La novità non consisteva nell'indirizzo classico, ma nell'intensificare lo spirito pagano di quel loro classicismo. Ho già discorso troppe volte per non credermi ora in diritto di accennarvi soltanto, sulla differenza sostanziale fra il classicismo timido, accademico, puramente esteriore del secolo XVIII e quello vero, genuino, completo del secolo XIX, che ha principio dal Monti e raggiunge il suo culmine nel Carducci. Ebbene, quest'ultimo classicismo, che si riallaccia — di là dal secolo XVIII — all'Umanesimo del Rinascimento ma ripete le sue più remote origini dall'antica paganità, acquista nel d'Annunzio un tale aumento d'intensità da segnare il limite della decadenza. Non per nulla abbiamo detto — nella prolusione — che, mentre il Carducci era un pagano di Roma repubblicana, il d'Annunzio è un pagano di Roma imperiale.

Col d'Annunzio del *Canto novo* è rotto fin l'ultimo legame col cristianesimo, ch'era il fondamento della generazione romantica. Se c'è una religione ancora, questa è la religione della materia: la vita è intuíta e praticata come un esercizio di tutte le nostre facoltà d'azione e di godi-

mento. L'anima, se un'anima c'è, non si raccoglie in sè stessa, ma *si palesa* nella realtà concreta, afferrabile, plasmabile, controllabile solo attraverso i sensi.

È un aumento, insomma, di energia sentimentale. Ma a questa intensificazione che direi *passionale* (epperò doveva segnare un principio di decadenza, perchè la passione tende allo squilibrio e la tendenza allo squilibrio è tendenza anticlassica), a questo aumento quantitativo corrisponde, d'altro canto, una limitazione del classicismo nella sua qualità.

Il classicismo del d'Annunzio è troppo insistentemente sensuale. Il piacere del mangiare, del bere, dell'amare aveva gran parte nella poesia carducciana. Ma non era tutto. Non era, anzi, neppure parte preponderante. Sulle funzioni del senso vi dominava il cervello: il cervello, che teneva presenti al poeta tutti gli aspetti della vita e lo interessava — per lo meno altrettanto che ai piaceri del senso — anche alla scienza, alla politica, alle questioni sociali.

Nel d'Annunzio, invece, i piaceri del senso predominano: anzi, predomina la voluttà erotica, dinanzi alla quale passano in seconda linea i godimenti della mensa. (Il poeta confessa, a un dato punto, che la sua bevanda non era il vino, il buon vino italiano e casalingo di Orazio e del Carducci, ma il decotto eccitante ed aromatico dei moderni raffinati: l'esotico tè; — uno strumento di lavoro, non un compagno di lavoro!).

Il Carducci, vedendosi dinanzi il *Canto novo*, dev'esser rimasto assai perplesso nell'animo suo. Sappiamo ch'egli ne subì una forte impressione: e questa non poteva essere che di simpatia. (Il Carducci non poteva non riconoscervi i connotati della propria scuola). Ma ne fu certamente altrettanto turbato, come si è sempre turbati quando in un figliolo, che per molte potentissime e capitalissime comuni caratteristiche si mostra indubitabilmente nostro figliolo, riscontriamo del pari non pochi indizî d'una personalità diversa dalla nostra, diversa magari solo nell'esa-

gerare fino all'assurdo le comuni caratteristiche, ma non — per ciò — meno diversa.

Una cosa, comunque, di non lieve importanza, va rilevata. La sensualità erotica del *Canto novo* non degenera mai in sudicería: non ha niente di affine con la maialeria di certi romantici, che l'alimentano e la provocano mediante le reticenze, i sotterfugi, gli equivoci, le complicazioni psicologiche, le contaminazioni mistiche, gli scrupoli e i terrori religiosi, le tentazioni del peccato, tutte — insomma — quelle diavolerie disgustose e ridicole, su cui fondarono la loro fortuna letteraria i veristi come lo Stecchetti o i mistici come il Fogazzaro.

La sensualità del *Canto novo* è la sensualità franca, aperta, primitiva, di un giovane sano e forte, che, se ha qualche cosa di anormale (anormale, non *morboso!*), è una eccezionale esuberanza di energie; energie che reclamano uno sfogo, che implicano una capacità insolita di godimenti e... non v'è nessuna ragione al mondo per contestar loro il diritto di esercitarsi, quando non offendano le convenzioni sociali nè cagionino sciagure individuali.

Un'altra novità del d'Annunzio era l'individualismo, la coscienza del valore personale, l'ipertrofia del proprio io. C'era anche nel Carducci, e molti di voi forse ricorderanno quella pagina polemica nella quale il Carducci si difende dalle accuse di non pochi censori, concordi nel deplorare ch'egli fosse infatuato del proprio io, tanto da ammannircelo in tutte le salse, da non parlarci che di sè stesso e sempre di sè stesso, come se lui fosse il centro dell'universo e ciascuno dovesse interessarsi unicamente di lui. Ebbene, il d'Annunzio spinge anche questo sentimento del proprio io fino agli estremi del più intransigente e conseguente individualismo.

Una terza novità d'annunziana era il virtuosismo nel culto della forma. In confronto dei romantici, il Carducci

sembrava troppo ricercato, troppo aristocratico: la sua frase era preziosa, le immagini troppo lavorate. Ebbene, il d'Annunzio sorpassa anche in questo il Carducci. Non s'accontenta di un linguaggio arcaico, raro o di marcata impronta classica. Per i titoli de' suoi primi volumetti poetici ricorre anche lui al latino, come aveva fatto il Prati col *Vademecum* e il Carducci coi *Iuvenilia* o co'*Levia Gravia*: a lui non basta averli intitolati *In Memoriam* e *Primo Vere* («in memoria» e «di primavera»). Stilizza il suo linguaggio con una bravura tale, con una tal finitezza di particolari, con un tal senso estetico, da far rimanere sbalorditi i più provetti maestri. Di questo suo tecnicismo, che si palesava massimamente nella predilezione per il paesaggio e per tutto ciò che fosse plastico e visivo, il poeta era conscio, e lo aveva già ostentato nel sottotitolo dato alla ristampa di *Primo Vere:* « seconda edizione corretta *con penna e con fuoco* ».

Faremo, lungo il nostro cammino, qualche assaggio di queste correzioni introdotte dal poeta, sì precoce nella conoscenza de' più riposti segreti tecnici. Per intanto, riassumiamo le informazioni che vi ho anticipate sui primi passi di Gabriele d'Annunzio.

La fortuna del d'Annunzio esordiente

Nel 1882 egli aveva consapevolezza di portare nel campo della letteratura italiana qualche cosa di nuovo. La novità consisteva anzitutto nelle sue doti personali: ma l'esplicazione di queste sue doti coincideva mirabilmente con la predisposizione del pubblico a secondarle e stimolarle.

Il Carducci gli aveva, come suol dirsi, preparato il terreno. Rispetto al d'Annunzio, il Carducci era stato un precursore, e dei precursori aveva dovuto sopportare tutte le amarezze, le difficoltà del farsi strada, il sentirsi in disarmonia coi propri contemporanei, la lentezza della

fama, la necessità delle discussioni teoriche e delle polemiche.

Rispetto al Carducci, il d'Annunzio invece appare l'interprete de' propri contemporanei. Il classicismo era non solo trionfante ma già maturo per un periodo di decadentismo. L'ala sinistra dei romantici, i veristi (con lo Stecchetti), e perfino l'ala destra, i mistici (col Fogazzaro), coltivavano intensivamente l'erotismo e la sensualità. La politica italiana non offriva argomento di grandi passioni collettive: il mondo si curava piuttosto di questioni sociali, provvedeva a ricostruirsi economicamente, sanando le falle delle guerre combattute per la formazione degli Stati nazionali, sulla rovina del sogno imperiale napoleonico, che aveva interrotto violentemente lo sviluppo naturale della rivoluzione borghese.

È ovvio che in quello stadio di raccoglimento, nella apparente mediocrità di quella vita borghese, dovesse trovar favore l'interesse per il singolo e per la perfezione tecnica; onde l'individualismo e l'estetismo, che assumevano — a seconda che venivano dal basso o dall'alto della società — diversi aspetti, ma erano sempre emanazioni delle medesime cause.

Sugl'inizî della sua carriera artistica, il d'Annunzio si trovò ad interpretare queste tendenze già vive e signoreggianti nella letteratura italiana e mondiale: ed egli vi si buttò a corpo perduto, esasperandole fino all'ultimo loro esaurimento.

Tutto concorse al suo trionfo: le doti personali, la preparazione dell'ambiente, il momento storico. Gli bastarono quattro anni, dal 1879 al 1882, per trovare un editore, il Sommaruga, che intuì quale e quanto successo fosse riserbato al d'Annunzio tra il pubblico e lanciò quindi i suoi libri con una fortuna incredibile, e impossibile ai tempi ne' quali il Carducci aveva esordito.

Vi furono dei precursori, come Dante, come l'Alfieri, che dovettero attendere tempi nuovi per essere compresi

e diventare gli esponenti di una maggioranza. Altri precursori, come Giulio Barbey d'Aurevilly, vissero in una terribile solitudine spirituale, e nemmeno, forse, sul letto di morte sognarono che i tempi avvenire sarebbero stati i loro tempi. Altri letterati, come il Baudelaire, come il Pöe, non sono destinati a diventar mai gli esponenti di nessuna maggioranza, perchè essi stessi sono — disgraziatamente per loro, fortunatamente per noi — rarissime eccezioni: onde la loro vita trascorse in un isolamento ancora più terribile, fuori d'ogni vero e intimo contatto con gli altri uomini; costretti ad appagarsi soltanto della pietà altrui o della comprensione di pochi spiriti affini dispersi per il mondo o dell'interesse che possono suscitare i casi clinici più strani.

Al giovine d'Annunzio furono risparmiate tutte queste difficoltà e tutte queste amarezze. L'Arte e la Gloria gli stesero subito le braccia come invitandolo a lasciarsi incoronare poeta.

Inizio pericoloso, per un giovine.

Abbiamo detto ch'egli si trovava già in un periodo di discesa e ch'egli era nato per accelerare la vertiginosità di quella discesa.

Ma egli era giovine e voleva invece ascendere.

Presto o tardi avrebbe dunque dovuto arrestarsi e ripprincipiare ad andare in su.

Quale cammino abbia fatto, quanto gli sia costato, dove sia arrivato, ecco quello che vogliamo vedere.

2.

DAL *CANTO NOVO* ALL'*INTERMEZZO*

La revisione poetica del 1896 — Le varianti — « Canto novo » — L'ideale del Piacere — « Intermezzo »

La revisione poetica del 1896

Se io volessi seguire tutte le metamorfosi attraverso le quali sono passati i versi giovanili di Gabriele d'Annunzio prima di entrare nell'edizione « definitiva » del *Canto novo* (1896), avrei da parlarvene per un pezzo.

Ma non bisognerà più di qualche saggio per fornirvi un'idea precisa del lavoro di lima che il poeta sapeva compiere intorno alla propria opera. Se il d'Annunzio si vantava — nella seconda edizione di *Primo Vere* — di averla corretta « con penna e con fuoco », gli era per questa sua squisita coscienza d'artefice, che lo induceva a riprendere in mano la propria opera e non lasciarla mai stare, finchè non la sentisse in sè stessa perfetta nè più suscettibile d'ulteriori ritocchi.

Le varianti

Qui nasce — naturalmente — la questione, fino a che punto un poeta possa ritoccare la propria opera: cioè, quale conto possiamo fare della sincerità di un poeta, che a trent'anni ci ripresenta una lirica da lui composta, poniamo, a venti, ma poi fatta passare attraverso un'infinità di metamorfosi che a poco a poco ne hanno alterato il calore, il disegno e magari magari l'argomento? Quale conto faremmo, per esempio, d'una poesia ispirata da

una donna e a lei dedicata, ma poscia rifusa dal medesimo poeta e dedicata, con opportuni adattamenti, a un'altra donna?

Qui conviene distinguere. Conviene distinguere fra poeta e poesia, fra l'artista e la sua opera.

Le varianti apportate a un'opera letteraria possono seccare allo storico per la fatica ch'egli deve fare a rincorrerle attraverso le differenti edizioni; possono seccare al critico che si prefigga di fare il processo alla sincerità dell'autore per ricostruire e fissare la sua personalità interiore; possono seccare, magari, a quelle due donne, per l'offesa al loro amor proprio, vedendosi l'una portar via un omaggio ch'era stato fatto originariamente a lei, l'altra vedendosi tributato un omaggio di roba in parte già usata e forse ormai... abusata!

Ma, per il critico dell'opera d'arte in quanto opera d'arte, le varianti non hanno che un valore: il valore estetico. A lui importa solo di constatare se le varianti sono buone o cattive varianti, se l'opera ne ha guadagnato o scapitato in bellezza.

Se si trattasse di un pittore che avesse dipinto un quadro di soggetto storico, fantastico o realistico, e poi vi avesse tanto lavorato attorno da ridurlo, alla fine, una cosa molto diversa dalla primiera esecuzione, nessuno troverebbe a ridire. Ma il dibattito s'accende più facile a proposito di opere letterarie: in esse è frequente il caso di opere che abbiano contenuto autobiografico e i lettori (o meglio, i critici più che i lettori) non sanno liberarsi dalla preoccupazione di dover giudicare più l'autore che l'opera.

Nel caso speciale di Gabriele d'Annunzio è difficile scindere l'uomo dall'artista: la vita e la letteratura sono in lui così reciprocamente compenetrate da far disperare di poterle distinguere. La sincerità in lui è massima, nel senso che tutto quanto egli dice di sè e intende di riferire a sè stesso (cioè, quando egli parla in prima persona) è da lui realmente sentito e vissuto.

Ma tutto ciò non toglie ch'egli avesse anche il diritto di considerare ogni poesia, inspirátagli da circostanze reali della sua vita, non più come documento autobiografico ma come opera d'arte. La quale, una volta staccatasi da lui, vive di una sua vita autonoma, tanto che l'autore stesso finisce col trattarla come una cosa non più sua e ci lavora attorno con l'interessamento oggettivo di un artista che si cura soltanto se l'opera è bella o non bella e s'ingegna di renderla sempre più bella.

Questo è avvenuto al d'Annunzio nel mettere insieme l'edizione « definitiva » del *Canto novo*. Egli partì, nel 1896, quando si accinse all'ordinamento della sua opera poetica fino allora compiuta, da criterî puramente estetici, sia riguardo alla tecnica, sia riguardo al contenuto autobiografico.

Mi spiego. Riguardo alla tecnica, egli non si fece scrupolo di metter le mani liberamente dovunque gli paresse per cavarne qualche cosa di meglio che non nelle precedenti edizioni. Se — prima — aveva scritto:

spandeva il moka fumanti effluvii
su da la tazza: le strofi sàffiche
in murmure grave ed eguale
oscillavano per la penombra,
di sonni e sogni a la stanca anima
suaditrici...

ora rifà questi versi nel modo seguente:

su da la tazza spandeva l'índica
bevanda *effluvi: le strofi sàffiche*
in murmure grave ed eguale
ondeggiavano come le frondi,
lente di sogni a la stanca anima
suaditrici...

E voi sentite che la sostituzione del tè al caffè (se ben m'appongo), l'aggiunta della similitudine *come le*

frondi, la trasposizione di alcuni vocaboli e l'eliminazione di alcuni altri hanno conferito alla poesia una nuova grazia aristocratica, maggiore scioltezza, migliore armonia.

Ma... per la verità storica: il tè o il moka possono essere la medesima cosa?

Non inquietatevi. Chè il d'Annunzio fa di più... o di peggio (come volete).

Nelle anteriori edizioni c'erano due liriche, una dove si nominava una *Lilia*, l'altra dove si nominava una *Lalla*. Forse, nella biografia del d'Annunzio, corrispondono a una medesima persona. Ma a chi non lo sa possono sembrare due persone diverse.

Il d'Annunzio non se ne preoccupa: nella revisione del *Canto novo* trova che ambedue le poesie corrispondono a un identico momento di due situazioni analoghe oppure a due momenti analoghi di una identica situazione (che fa lo stesso), e lui non si pèrita di fonderle in una terza poesia levando da ciascuna tutto quello che può stare insieme e lasciando da parte il resto. Non è, questa terza fattura, un capolavoro, ma ne risulta tuttavia una cosa più compiuta e più coerente che non ciascuna delle altre due, prese singolarmente.

Chi vuole convincersene da sè, legga — in una qualche edizione anteriore al 1896 — le due alcaiche, principianti l'una col verso

Addio! il sole di maggio, il classico...,

l'altra col verso

E ancor li idilli dolci fiorirono...,

e poi, nell'edizione del 1896, legga l'alcaica principiante col verso

O libri, il sole classico, Apòlline...

Vedrà che la figura della « bianca figlia di Fiesole », ispiratrice del poeta, ha perso per via qualche tratto che

— forse — riproduceva più esattamente la sua persona reale, ma, in compenso, è diventata più conforme a quel tipo ideale di donna ch'era apparso al poeta nella sua fantasia e che — esteticamente parlando —, anche per noi, non poteva essere *che così*!

« Canto novo »

Certo, l'edizione del 1896 non può servirci di base per controllare a che punto fosse la perizia tecnica del d'Annunzio nel 1881.

Egli ha avuto torto di apporre all'edizione definitiva del 1896 la data del 1881, senza avvertire i lettori che le due date significano una differenza non piccola. La grazia, se il d'Annunzio dell'81 avesse posseduto quel sapiente magistero d'arte che mostrava nel '96!

Ma egli — ripeto — partiva da criterî puramente estetici anche riguardo al contenuto autobiografico. Mirava sopratutto a ricostruire per conto suo, prima di qualunque altro critico, la storia della sua evoluzione spirituale.

Il *Canto novo* rappresenta un momento determinato, caratteristico, della sua vita: ed egli volle coglierne e conservarne l'essenza. Volle, in età più matura, rifare la sua opera giovanile, completandola dove gli sembrava che fosse riuscita frammentaria o lacunosa; volle farci vedere, non quale fu ma quale avrebbe desiderato che fosse e avrebbe dovuto essere per corrispondere a quell'ideale che nel 1881 intravvedeva solo in confuso.

Non falsificò dunque la sua persona: eliminò invece dall'opera tutto quello che potesse impedire la chiara visione della sua originalità fondamentale.

Chi vuole conoscere il d'Annunzio quale fu negli anni precedenti all'81, quale egli *era* nell'81, deve ricorrere alle prime edizioni del *Canto novo*. Chi vuole poi contemplare — riassunta — la «novità» del suo *Canto* e il significato delle sue aspirazioni, non ha che da ricorrere all'edizione

del 1896. Vi troverà una figura più semplificata, più intuitiva, più chiara, più facile a essere còlta e compresa nella sua originalità: ma vi troverà lo stesso spirito che non si smentisce, non si contradice, non si nasconde mai.

A noi interessa *tutto* il d'Annunzio: epperò non prescinderemo dall'esame di nessuna edizione.

Nelle raccolte poetiche anteriori all' '82 noi riscontriamo — più o meno accennati, più o meno svolti — tutti gli elementi più caratteristici della personalità d'annunziana. Quante volte, man mano che procederemo nell'indagine della sua evoluzione, dovremo (o dovremmo) tornare indietro, per ammonirci che non c'è da meravigliarsi di nulla, poichè tutto era già presente nel microcosmo del poeta diciottenne!

Il suo classicismo è affermato nelle citazioni frequenti de' modelli su cui si è formata la sua educazione. I poeti greci e latini: Alceo, Bacchílide, Asclepíade; Orazio, Ovidio, Catullo. Ad essi egli si tiene più aderente dello stesso Carducci; e non manca il riferimento di qualche classicista straniero, come l'inglese Keats, autore dell'*Endimione*. Le imitazioni dal Carducci sono copiosissime: lo imitava non solo nei titoli latini, ma negli argomenti, nello stile, nei metri barbari, fin nello pseudonimo; poichè, come il Carducci s'era chiamato *Enotrio Romano*, lui volle chiamarsi *Floro* e *Floro Bruzio* (a un fiore paragonava sè stesso, nella lettera al babbo!).

La sensualità o l'eroticismo suo è dichiarato fin dal motto ch'egli poneva in testa a *Primo Vere*. Glielo aveva fornito il poeta latino Properzio con un verso che torna a dire: « queste mie poesie non me le detta la musa Calliope nè il dio Apollo; il mio temperamento me lo crea la mia fanciulla ». *Ingenium nobis ipsa puella facit*. Ossia: le mie ispirazioni poetiche mi vengono tutte dalle donne.

Il suo individualismo è accentuato in un altro motto latino, posto addirittura, sdegnosamente, sul frontespizio di *Primo Vere*, come sottotitolo: *Mihi, Musis et paucis*

amicis. Ossia: per me (notate bene, anzitutto *per me!*), per le Muse e per pochi amici.

La passione per i cavalli e per i cani, il senso del colore, del tratto plastico, della musicalità, la potenza visiva e la virtuosità descrittiva del paesaggio, l'entusiasmo per il mare come suo più connaturato elemento, l'adorazione per l'Italia, vertice supremo e sintesi ultima d'ogni sua idealità, — tutti questi motivi mettono voce ormai nella lieta e irruente sinfonia della giovinezza d'annunziana.

La quale non poteva essere meglio simboleggiata e riassunta che nell'*Oceano*, salutato dal poeta stesso con quest'apostrofe:

Salve! tre volte salve, immenso Océano!
Ne le procelle orribili
e ne' lucenti risi, del mio giovine
spirto tu sei l'immagine!

Orbene, il d'Annunzio, nell'edizione definitiva del *Canto novo*, ha serbato fedelmente tutto quanto c'era di essenziale nelle sue prime raccolte poetiche: ha escluso invece tutto quanto potesse dar l'impressione di mal combinato, di caotico, di stridente, o fosse imitazione di cosa non bene assimilata.

I metri, che — prima — erano misti di classici e di romanzi, di rimati e non rimati, li rese più omogenei, riducendoli tutti sul tipo de' barbari carducciani.

Distribuendo le liriche in due gruppi: *Canto del Sole* e *Canto dell'Ospite*, e inserendo questi fra tre liriche nuove, intitolate ciascuna: *Offerta votiva*, n'ebbe un tutto organicamente simmetrico, d'una simmetria che ricorda un po' la ripartizione delle liriche nella *Vita Nova* dantesca.

Le poesie, così raggruppate intorno a concetti fondamentali, n'ebbero messa in maggior rilievo l'affinità d'ispirazione che le univa; ne risultò meglio il vero loro carattere; ne nacque ciò ch'esse volevano e dovevano essere: la celebrazione del sole e dell'amore, la festa della giovinezza

tripudiante nell'esaltazione della natura, della gioia, dell'arte.

Non possiamo passare sotto silenzio, tra le esclusioni avvenute, quella dei versi che avevano contenuto e intonazione democratici. Nel 1881, ispirandosi a motivi concernenti la questione sociale, la miseria delle classi proletarie e il fermento di ribellione e di rivendicazione che si agitava in esse, il d'Annunzio era in armonia con la maggioranza dei letterati italiani (e perfino co' suoi più diretti maestri), che — dal Prati e dal Carducci allo Zamboni, al Rapisardi, al De Amicis, al Graf, allo Stecchetti, al Chiarini, al De Bosis, al Milelli, al Pascoli — socialisteggiavano un po' tutti.

Senonchè, nel 1896, il d'Annunzio si trovava a una svolta antidemocratica della propria evoluzione spirituale. Perciò, rivedendo la sua produzione giovanile, obbedì al criterio di espellere tutto quello che fosse meno còsono o fosse in contradizione col suo individualismo aristocratico d'allora e che — allora — doveva apparire a lui stesso come un tributo alla moda imperante, un'imitazione voluta o, piuttosto, non voluta, ma passiva. La sincerità incosciente del 1881 doveva cedere il posto alla sincerità, più cosciente e meno incoerente, del 1896.

L'ideale del Piacere

Per la medesima ragione, introdusse nel *Canto novo* altre liriche, le quali erano destinate a svolgere i germi di quelle idee e di quelle tendenze ch'erano già nelle edizioni anteriori, ma che s'erano venuti maturando più tardi nell'anima del poeta, fino a concretarsi nell'atteggiamento assunto da lui all'epoca dell'edizione definitiva.

Leggiamone una di queste liriche nuove, quella dove il d'Annunzio esprime il suo principio edonistico, per dirla alla greca, cioè quel principio che sarà il càrdine della sua filosofia e che proclamava la gioia come il fine supremo

della vita, lo stimolo, l'energia — per eccellenza — della vita.

Nell'edizione definitiva, questa lirica è preceduta da un'altra, che si trova anche nelle edizioni anteriori e che sarà bene leggere pure, perchè vi persuadiate che la seconda è proprio la continuazione della prima, la quale ne conteneva già lo spunto, benchè non ancora limata nè rielaborata nei particolari quale risulta dall'ultima redazione.

Canta la prima:

Teneami il sonno. Le carezzevoli
tue dita d'oro io non sentíami
per entro a' capelli nè dolce
io pe'l supino volto il tuo fiato.
Ma ben sentiva per tutto l'essere
una virtude ignota. I giovini
capelli pareanmi nel sonno
come un cespuglio vigoreggiare.
Aggrovigliarsi per tutti i muscoli
sentiva i nervi che si faceano
radici, fibrille suggenti
avide il sangue da ogni vena;
e dal profondo cuore, ove l'anima
ferve, pe'l novo stelo con impeto
la tepida linfa vermiglia,
ecco, toccare l'ultime cime.
Allor nel sole fuor da le rosee
gemme proruppe súbita a l'aure
l'infanzia gentil de le rame;
e da le rame le foglie, i fiori:
lucide foglie, oltremirabili
fiori, corolle ampie di porpora
che ardendo rendevano odore
come urne piene di fuoco e aroma:
le foglie, i fiori strani proruppero
a mille a mille. Spandeva l'albero
divino ne l'aere immoto
la sua possanza non mai veduta;

spandeva l'ombra carca di effluvii
sopra il tuo capo; e tu bevendola
cantavi quasi ebra, nel sacro
silenzio, un canto non mai udito.
Cantavi come in una favola,
incoronata d'oro. I miei calici
purpurei s'empivano, come
d'una rugiada, de la tua voce.
Ebra cantavi le metamòrfosi
misteriose. Ed io immemore
de' fati umani era, e d'ogni altra
cosa mortale, nel mio fiorire.
E il canto e il fiore, prodigio duplice
sagliente, il cielo sommo attingevano..
Ah, tutta la gioia del mondo
nel tuo cantare, nel mio fiorire!

E la seconda continua:

Canta la gioia! Io voglio cingerti
di tutti i fiori perchè tu celebri
la gioia la gioia la gioia,
questa magnifica donatrice!
Canta l'immensa gioia di vivere,
d'essere forte, d'essere giovine,
di mordere i frutti terrestri
con saldi e bianchi denti voraci,
di por le mani audaci e cupide
su ogni dolce cosa tangibile,
di tendere l'arco su ogni
preda novella che il desio miri,
e di ascoltare tutte le musiche,
e di guardare con occhi fiammei
il volto divino del mondo
come l'amante guarda l'amata,
e di adorare ogni fuggevole
forma, ogni segno vago, ogni imagine
vanente, ogni grazia caduca,
ogni apparenza ne l'ora breve.

Canta la gioia! Lungi da l'anima
nostra il dolore, veste cinerea.
È un misero schiavo colui
che del dolore fa la sua veste.
A te la gioia, Ospite! Io voglio
vestirti de la più rossa porpora
s'io debba pur tingere il tuo
bisso nel sangue de le mie vene.
Di tutti i fiori io voglio cingerti
trasfigurata perchè tu celebri
la gioia la gioia la gioia,
questa invincibile creatrice!

Ho voluto riprodurre anche la prima lirica, non per farvi sentire come si esprimeva il d'Annunzio del 1881 (perchè di quell'edizione non rimasero intatti che — forse — undici o dodici su quaranta versi), ma (oltre alle suesposte ragioni) per farvi sentire a che punto d'intensità il d'Annunzio avesse portato il classicismo carducciano nella sua tendenza a farci rivivere il panteismo o — se vi piace meglio — l'antropomorfismo pagano.

Ci si era provato, e non invano, il Prati col suo *Incantesimo;* lo aveva seguíto il Carducci con l'ode *Alla stazione* e con altre, quelle specialmente dov'entrano motivi mitologici e divinità rusticane o naturali. Ma per trovare un'immedesimazione così intima e profonda dell'uomo con la natura, per avere l'illusione di *assistere* al trapasso dalla vita animale alla vegetale, per subire quel fascino arcano delle invisibili energie che operano le continue, innumerevoli, infinitamente varie trasformazioni dell'unica materia, bisogna risalire alla *Commedia* di Dante o alle *Metamorfosi* d'Ovidio.

Quanto al principio — qui proclamato dal d'Annunzio — del piacere e della sua virtù creativa in confronto del dolore (al quale non attribuisce che virtù negative), voi avete in ciò ormai ravvisato lo spirito di certe odi del Car-

ducci contro Cristo e i suoi seguaci. Ma poichè, intorno a questo principio, il d'Annunzio ha poi lavorato parecchio, aggiungendo agli elementi carducciani elementi d'altra fonte e deducendone parecchie altre applicazioni, ne discorreremo ampiamente quando sarà venuto il momento più opportuno.

Per intanto, guardiamo agli effetti di questo principio nelle opere e nella vita del d'Annunzio stesso.

« Intermezzo »

Il 1896 fu l'anno della revisione con la quale il d'Annunzio liquidava la poesia della sua giovinezza.

A questa apparteneva anche l'*Intermezzo*, altro volume uscito a Roma nel 1884, con gran chiasso e grave scandalo de' critici e de' moralisti, ma con vantaggio anche maggiore per la fama del poeta e per la speculazione dell'editore.

Nel 1896 il d'Annunzio sottopose pure l'*Intermezzo* alla stessa revisione cui aveva sottoposto il *Canto novo*, e vi mise la data del 1883

La maggiore attrattiva del *Canto novo* consisteva in quel giocondo e prorompente anelito di una giovinezza che voleva uscire dal mondo dei libri per vivere all'aperto, in mezzo alla campagna, sul mare. Era una ventata fresca di energia che tendeva al libero movimento, sotto lo sfavillante raggio del sole.

Sole ce n'era anche nella poesia del Carducci, ma — in confronto di quello che splende nella poesia del d'Annunzio — era un sole di biblioteca: era un sole ancora visto, invocato, idolatrato attraverso i libri.

Col d'Annunzio scompare dal Carducci ogni sentore di biblioteca: respiriamo veramente al largo, all'aperto, e i nostri polmoni s'accorgono di avere acquistato un'elasticità, una vitalità straordinaria.

Eppure, malgrado questo sì promettente esordio,

quando passiamo dal *Canto novo* all'*Intermezzo*, noi rimaniamo mortificati.

Che cosa è avvenuto?

È avvenuto che il d'Annunzio ha proceduto per la sua via con una inflessibile rigorosità consequenziaria: ha preso terribilmente sul serio i suoi principî, ne ha spinto l'applicazione pratica fino all'assurdo. Si è, per così dire, specializzato nell'esercizio di una sua facoltà: la facoltà d'amare, d'amare sessualmente, considerando il godimento fisiologico come il campo sperimentale per la sua teoria edonistica. Il suo classicismo s'è isolato nella sensualità, degenerando in libidine.

E il mondo dei libri — tanto deprecato e fuggito — risorse.

Quel senso di libertà, di vita all'aperto, di gaudiosità serena, franca, sana, nella sua divina rapacità, che tanto ci piaceva nelle pagine del *Canto novo*, si converte in un tanfo d'ambiente chiuso o viziato, d'alcova o di casa da tè.

La maialería non è più classica che romantica. Faremmo troppo gran torto al classicismo o al romanticismo, se mettessimo l'*Intermezzo* d'annunziano sotto l'egida dell'una o dell'altra scuola. Ma dobbiamo e possiamo pur dire, che l'*Intermezzo* è l'esagerazione piuttosto del romanticismo veristico di Lorenzo Stecchetti, anzichè l'esagerazione del classicismo materialistico di Giosuè Carducci.

Venere, la Cípride sul cui altare il d'Annunzio — nella prima *Offerta votiva* del *Canto novo* – dichiarava d'infrangere la lampada delle sue notti vegliate fra i libri, tradì il giovine poeta.

Egli fu presto inebriato dal soverchio ardore del sole: Venere, troppo furiosamente amata, fece la vendetta de' libri troppo sprezzantemente negletti. Al posto dei libri classici sottentrarono libri peggiori, o — più esattamente — il d'Annunzio diede la caccia a qualunque libro, fosse classico, fosse romantico, purchè fosse un insigne modello

d'arte e gli offrisse motivi, situazioni, spunti, versi, frasi, parole che avessero qualche attinenza con la crisi di parossismo erotico in cui era precipitato.

Così nacque il poema della lussuria, dove sono passati in rassegna tutti gli aspetti dell'amore, le turpitudini più volgari, le esperienze più raffinate, l'esasperazioni più morbose del desiderio, tutta insomma la passione della povera carne umana, che si tormenta nella ricerca di una voluttà superante di continuo sè stessa e che doveva necessariamente far capo a una dichiarazione di fallimento del suo folle proposito.

« Ardisci e un'ampia forza seguirà i tuoi passi! » era il motto di Píndaro che il d'Annunzio aveva impresso all'ultima edizione del suo *Canto novo*. E il motto era un baldo incitamento all'impiego delle sue valide energie per la conquista di un luminoso avvenire.

« Ora ho conosciuto l'Amore: dio opprimente! » suona invece il motto greco ch'egli imprimeva all'ultima edizione dell'*Intermezzo*. E questa oppressione egli ce la fa sentire in modo per davvero opprimente.

V'è un proverbio latino che dice: dopo l'atto sessuale ogni animale è triste (*post coitum animal triste*), cioè cade in un naturale stato di depressione, che segue all'avvenuto sfogo fisiologico. Vero è che poi il proverbio fu riveduto e completato mediante la riserva: *excepto gallo gallinaceo et studente patavino*.... Ma il d'Annunzio, forse non senza qualche punta d'umoristica malizia, si è servito del proverbio latino nella sua forma originaria per dare il titolo a un gruppo intero di versi dell'*Intermezzo*: il titolo è *Animal triste* e quei versi ci narrano le tristezze che coglievano il suo spirito dopo gli eccessi della « carne immonda », come la chiama ora! Alle impazienze della carne giovane e fiera, che fremevano nei versi del *Canto novo*, per esuberanza d'energie non ancor sodisfatte, succedono ora le stanchezze e gli esaurimenti della carne che ha già fin troppo goduto.

Un altro gruppo dell'*Intermezzo* ci allinea dinanzi *Le Adúltere*, cioè i tipi delle femmine più lussuriose di cui è popolata la storia e la letteratura internazionale, da Elena a Erodíade, Ennia Giunia, Isolda, Lady Macbeth, Anna Bolena: e il poeta si tuffa con una voluttà che ha del sadismo nella descrizione dei momenti più osceni della loro leggenda tradizionale.

Ma a voi probabilmente interessa di sapere se, insomma, l'*Intermezzo* del d'Annunzio segna un progresso o un regresso nella sua evoluzione poetica.

State tranquilli. Segna un progresso.

In due sensi.

Anzitutto, dal lato tecnico.

Non è più possibile — ora — confonderlo col Carducci o risentirne sì spesso gli echi nel nostro orecchio. Il d'Annunzio s'è ormai foggiato uno stile tutto suo, che non è semplice, ma è sicuro, che riesce a esprimere in maniera efficacissima qualunque cosa abbia da esprimere.

I ritocchi ch'egli ha apportato alle precedenti edizioni per la definitiva del 1896 sono felicissimi: quelli apportati ai due poemetti: *Il peccato di maggio* e *Venere d'acqua dolce*, assumono spesso il carattere di rifacimenti; ma già prima quei due poemetti mostravano tali pregi di freschezza e di grazia da relegare nell'ombra *Il guado* dello Stecchetti, a cui concorrenza si direbbero fatti.

Non si contano le volte che il d'Annunzio allude alla fatica che i suoi versi gli costano: *il rude artiere* del *Congedo* carducciano è effettivamente trasmigrato nel d'Annunzio; il quale, per quante pose prenda di gaudente e di libertino, non può a meno di presentarcisi anche nella veste di un « lavoratore del verso », che suda sui libri e si travaglia in un lento e ostinato martellar della forma, in un paziente operar di bulino per fare di ogni poesia un gioiello impeccabile.

La conoscenza dei modelli, italiani e stranieri, antichi e moderni, s'è estesa di molto: particolarmente estesa s'è

nel campo delle letterature straniere. Comincia, qui, quella presa di possesso dei grandi autori francesi, di cui il d'Annunzio non si pèrita a far proprî i temi e a rielaborarli con piena libertà, tanto è sicuro di poter gareggiare con loro e di tener alto in loro confronto il nome d'Italia. Se avessi tempo d'analizzare come il d'Annunzio — per il suo poemetto *Il sangue delle vergini* — si sia giovato della *Pipa di pace* del Baudelaire (che, a sua volta, aveva imitato il Longfellow), o di far qualche confronto di *Peccato di maggio* o *Venere d'acqua dolce* con *In riva all'acqua* o *Venere rustica* ed altri versi di Guy de Maupassant, mi dareste facilmente ragione!

Ma l'*Intermezzo* del d'Annunzio, dissi che segna un progresso anche dal lato morale.

Intermezzo di rime l'aveva egli intitolato nelle prime edizioni.

Intermezzo — semplicemente — lo intitolò nella definitiva.

Perchè? — Perch'egli intendeva di considerarlo (e che venisse considerato) non come lo sfogo verbale di un malumore momentaneo, qual'era l'*Intermezzo* carducciano, ma come il documento di un periodo della sua vita, fortunatamente superato, ch'era stato un « intermezzo », e doveva rimanere nulla più che « un intermezzo » della sua vita. Egli non volle rinnegarlo: volle anzi raccogliernc le memorie, comporle come in un bel sarcòfago, lasciarlo a testimonianza di una crisi spirituale dura, vergognosa, ma vittoriosamente sorpassata.

Non ci sarà — in questo — nè l'ascetismo nè il misticismo de' grandi convertiti. Il d'Annunzio non è Sant'Agostino nè Sant'Ignazio e nemmeno San Francesco. Ma ci vuole, comunque, della sincerità coraggiosa per oggettivare una fase della propria vita in un'opera di tanta crudezza, senza veli nè pudori di sorta!

Poichè, tra gli accenti più frenetici della passione sen-

suale, che attingono talvolta i confini della perversità morale, accanto alle manifestazioni di un erotismo un po' guascone, cyranesco, fatto piuttosto di burla che di cinismo, come ne *La tredicesima fatica*, ci si fanno sentire anche le voci di una coscienza che, ogni qual tratto, si ridesta e, se non ammonisce, se non rimbrotta, se non inveisce nè condanna, per lo meno si duole e deplora: — sono sempre voci che ci penetrano fino al cuore e ci commuovono.

Il d'Annunzio ci disgusta quando risponde al censore, che lo richiama al dovere dell'equilibrio e gli chiede « che cosa farà », dopo aver dato fondo a tutte le sue energie, dopo aver assaporato — già a vent'anni! — fin l'ultima gioia della vita; risponde, cioè, col ghigno beffardo del giovinastro incorreggibile:

— Che farò? M'impiccherò!

E, non contento ancóra di questa risposta, aggrava il suo ributtante cinismo con l'aggiunta subitanea di un sanguinoso scherno:

Ma forse, o Sapïente,
tu sai qualche lascivia a me sfuggita.
Sii da ultimo dunque il mio maestro,
Vecchio, tu che così profondamente
conosci le vergogne de la vita!

È — però — lo stesso poeta che altrove, anche, esclama:

La giovinezza mia barbara e forte
in braccio de le femmine si uccide!

che rimpiange « la selva de' *suoi* venti anni abbattuta »; che si scuote, in un impeto d'ira contro sè stesso e si confessa:

Talvolta, mentre l'anima asservita
si profonda nel tristo suo languore
(a poco a poco fugge ogni vigore
come da un'invisibile ferita),

improvviso il ricordo d'una vita
remota, d'una forza anteriore,
d'una eroïca lotta, d'un amore
oltrapossente, m'agita e m'incíta.

E fastidio e vergogna ho dei malsani
artifizi e de l'ombra accidïosa
in cui si sfa la giovinezza imbelle.

Risollèvasi al lampo degli immani
fantasmi e ancóra d'una generosa
còllera freme l'anima ribelle.

Quando al nostro orecchio risuonano queste voci, noi diciamo: — Ma sì! Questo poeta non è perduto. Se momentaneamente è caduto, si rialzerà. L'*Intermezzo* non sarà più che un intermezzo.

E quelle voci, difatti, costituiscono un filone di appelli sapientemente seminati dal poeta lungo la sua via, e noi seguitiamo quel filone con fiducia sempre più crescente ch'egli arrivi — presto o tardi —, fuori dal mare delle passioni, al porto della salute.

Sicchè, alla fine del volume, quando ci troviamo dinanzi al sonetto intitolato *Purificazione,* non ne rimaniamo punto sorpresi nè meravigliati. Ci sembra la conclusione naturale, attesa ed immancabile, di tutto il volume. La fibra elastica e gagliarda del d'Annunzio ha avuto ragione sulle tentazioni e sui vizî.

Come — per il *Canto novo* — le impazienze della giovinezza esuberante avevano trovato sfogo nella vita all'aria aperta, sotto gli ardenti raggi del sole, così — per l'*Intermezzo* — le stanchezze della carne che troppo ha goduto si dileguano sotto l'azione ritempratrice del mare.

Il poeta balza nuovamente fuori dall'ambiente chiuso e viziato, e si rigenera al contatto della natura sana e normale:

Ecco i pomi vermigli e succulenti
del cui profumo tu ti profumasti
il sangue. Ecco la fronda che sfrondasti
su' tuoi giacigli pe' tuoi sonni lenti.

Ecco lo spazio aperto a tutti i venti
dove tu senza freno spaziasti
solo: ecco il Mare dove tu sembrasti
il più divino degli Adolescenti.

Ecco l'aroma, ecco il vivace sale
che caccerà da la tua carne trista
l'impuro filtro onde sei fatto schiavo.

Ecco la voce immensa ed immortale
che la gioia dirà de la Conquista
nova al tuo cor voluttuöso e ignavo.

Non ostiniamoci dunque a vedere — nell'*Intermezzo* — solo la parte che vi sta a rappresentare la perdizione, ma consideriamo piuttosto, con più giusta intuizione e valutazione, la parte che vi rappresenta il cammino fatto dal poeta attraverso — sia pure — il mondo della perdizione per arrivare alla propria purificazione e salvazione.

Tale fu l'intendimento del d'Annunzio nel comporre l'edizione definitiva del *Canto novo* e dell'*Intermezzo*, legati in un volume unico.

Volle narrare sè stesso, esporre sinceriss imamente, in tutte le sue miserie e in tutte le sue virtù, un periodo della propria vita.

Non fece mistero delle sue miserie, perchè aveva coscienza di possedere anche delle virtù.

E fu questa coscienza che gli permetteva di chiudere il volume del *Canto novo* e dell'*Intermezzo* con un *Commiato* che sarà utile rileggere integralmente Notate bene: *Commiato*; perchè tutti i lettori comprendessero ch'egli si proponeva di prendere congedo da un determinato periodo della propria vita, di liquidarlo, di chiuderlo per sempre, e inaugurarne, invece, aprirne un altro, con un programma

più alto e meno indegno di sè e delle proprie doti, veramente eccezionali!

La similitudine di questa rinascita a un nuovo tenore di vita, di questa palingènesi o reincarnazione della sua personalità, è tolta dal mare, da quel mare di cui il d'Annunzio sente divinamente tutta la poesia e di cui è il più divino cantore:

Qual dea pe'l ciel notturno valca e splende
vermiglia come aurora?
Freme l'anima e a l'alto si protende
come verso un'aurora.
Cadono, Anima mia, tutte le bende.
È l'Aurora! È l'Aurora!

Pronta è la Nave. Addio, selve di mirti!
A la vela! A la vela!
Cantano i vènti come lieti spirti
in grembo a la mia vela.
Cantate, o vènti! Oltre le infami sirti
portate la mia vela!

Resti dietro di me la mia vergogna
con le delizie morte
e co' fiori e co' frutti di menzogna
in su l'àrbori morte.
Una più larga vita il cor mio sogna
e una più fiera morte.

Cantate, o vènti! Ne l'ignoto Mare
è l'Isola promessa.
Là, come in sommo d'un immenso altare,
è la Gioia promessa.
L'orma vi stamperò del mio calzare.
A me, Gloria promessa!

3.

DALL'*ISOTTÈO* ALLA *CHIMÈRA*

Il nuovo sogno di Gloria — L'ideale della Bellezza pura — « L'Isottèo » — Esercizî stilistici — « La Chimèra »

Il nuovo sogno di Gloria

Qual'era il nuovo sogno di gloria, dal cui miraggio il d'Annunzio — nel prendere commiato dal suo *Intermezzo* — dicevasi attratto?

Era un sogno d'arte. Ma non era più quello balenato a lui giovine, nella lettera del 1882 al suo babbo. Quello era un sogno d'arte pura, d'un'arte che doveva procacciargli la gloria — nel campo della letteratura tradizionale — per la virtuosità espressiva in confronto de' più insigni maestri del tempo.

Senonchè il d'Annunzio — nel sonetto *Purificazione* — parlava di una «Conquista»: l'arte doveva procacciargli una gloria nuova, cioè, non solo per la virtuosità espressiva, ma anche come banditrice di un contenuto ideale, per *il pensiero* ch'essa avrebbe espresso. Il poeta aspirava ad essere, oltrechè artista, apostolo: egli compiva così il primo sforzo per uscire dal cerchio incantato dell'arte soggettiva e mettere il suo io a contatto col mondo esteriore.

L'ideale della Bellezza pura

Qual'era il pensiero che informava il nuovo Evangelo?

Questo: che l'arte doveva essere coltivata per sè stessa; ch'era strumento e idea insieme; che la sodisfazione d'aver compiuto un'opera esteticamente perfetta

è la suprema delle sodisfazioni: chi la prova comprende che non mette proprio conto di affannarsi per tutto il rimanente della vita. L'arte è gioia positiva, in quanto è vittoria di creazione; è gioia, per così dire, negativa, in quanto è consolazione del suo contrario, c'insegna a non soffrire dei dolori, perchè ci avvezza a fuggirli ogniqualvolta possiamo o a menomarne, comunque, gli effetti (quando non possiamo evitarli) menomandone l'importanza.

Voi avete subito avvertito, in questa dottrina, gli echi delle polemiche dibattutesi in Italia attorno ai *Pòstuma* di Lorenzo Stecchetti: già allora s'era sostenuto da più parti il principio noto sotto la formula de *l'arte per l'arte*, e il Carducci stesso, che aveva interloquito nelle polemiche, l'aveva applicato alla critica con vera brutalità, reclamando che si tenessero nettamente distinti i criterî etici dagli estetici. L'arte, ossia l'estetica, è autonoma, e una cosa moralmente riprovevole può essere — esteticamente — un capolavoro. A coloro che s'intenerivano per la sorte del povero Iginio Ugo Tarchetti e accampavano, contro le aspre censure dei critici alle sue poesie, le attenuanti della sua miseria, che gli aveva impedito di curarle maggiormente, il Carducci rispondeva: — Tanto peggio per lui! Il Tarchetti aveva fame? Dovevano dargli da mangiare. Ma i suoi versi son brutti.

A questo punto si era già spinto il Carducci! Ma ora il d'Annunzio si spinge assai più in là. Il cànone de *l'arte per l'arte* non lo riferisce unicamente all'estetica, ma egli pone l'arte come valore ideologico, ètico e pratico: l'arte è ricerca di bellezza e la bellezza dev'essere, anzi *è*, la guida della vita. (Altri invece, per esempio, un moralista, sostiene ch'è la bontà, o, un sociologo di scuola marxista, sostiene ch'è l'interesse economico).

Questa concezione dell'arte segnava un progresso nell'evoluzione d'annunziana? — Era (e in parte ne ho già

detto le ragioni) un progresso. Ora aggiungo ch'era un progresso anche perchè liberava il poeta dalla schiavitù di quelle ossessioni sessuali che avevano formato il mondo lirico dell'*Intermezzo*.

Lì, per bellezza s'intendeva la bellezza fisica, il godimento materiale del senso. Ora, la bellezza è trasportata nel campo della contemplazione, ove ha luogo (e può anche — spesso — meritare d'essere così chiamata) quella che si suol dire *bellezza pura*.

La purezza, cioè, di un'opera, in quanto è artisticamente bella e perfetta, può coincidere con la purezza morale del suo soggetto o del suo contenuto: sicchè l'effetto di elevazione, ch'esercita sempre, comunque, indirettamente, la contemplazione di un'opera armoniosa, è rafforzato dalla suggestione concomitante di un concetto morale, ch'è — in fondo — un altro esempio d'armonia e può essere quindi considerato anch'esso secondo i criterî di un fenomeno estetico e può quindi rientrare nella categoria della bellezza.

Ora, il d'Annunzio ci lascia più tranquilli. Sono meno frequenti i casi ne' quali ci disgusti con un verismo ripugnante e schifoso, con un cinismo ostentato senz'alcun freno di pudore. Se noi vedessimo un ragazzo che, fino a ieri dèdito al gioco, al bere, all'ozio, alla libidine, smette improvvisamente le sue pessime abitudini e, invece di perdere le notti nelle orge più ignobili, si raccoglie in casa propria e consuma tutto il giorno nella lettura e nella meditazione, noi diremmo, naturalmente:

— Tutti i libri che gli passano per le mani, tutti i pensieri che gli passano per la testa non saranno buoni; ce ne saranno anche di cattivi: ma, insomma, il suo nuovo tenore di vita, le nuove occupazioni in cui egli tutto si assorbe ci inquietano di meno, ci fanno sperare in un ravvedimento, ci fanno credere che, intanto, sia meglio così e che non abbiamo più da temere i guai di prima!

« L'Isottèo »

Frutto di questo nuovo periodo di vita d'annunziana sono due raccolte di liriche, una intitolata *L'Isottèo*, l'altra *La Chimèra*.

I primi saggi li avemmo in un'edizione del 1886: l'edizione definitiva si ebbe nel 1890; dove il poeta, pur legandole in un volume unico, distribuì le liriche — per l'appunto — sotto i due titoli or riferiti e all'uno appose la data: 1886, all'altro: 1885-88.

L'Isottèo si chiama così dal nome che il poeta si compiacque di dare alla donna che lo aveva ispirato.

Non è più *Lalla* o *Lilia*, del *Canto novo:* è Isotta Guttadàuro, anzi è *madonna Isaotta;* e il titolo venne probabilmente suggerito al d'Annunzio dal *Liber Isottaeus*, cioè *il libro Isottèo* o *d'Isotta*, comparso nel 1539 e dove si raccolsero i versi di alcuni poeti umanisti in onore della celebre amante di Sigismondo Malatesta, signore di Rimini.

Egli edificò — dice, del Malatesta, il pontefice Pio II, ne' suoi *Commentarî* — « una magnifica chiesa a Rimini in onore di San Francesco; ma la riempì in modo di opere pagane che essa pareva un tempio di infedeli che adorassero i demonî, anzichè di cristiani ».

Era proprio in una cappella di quella chiesa che Sigismondo Malatesta aveva fatto costruire uno splendido sepolcro per la sua concubina ancor viva e gliel'aveva dedicato con una iscrizione di sapore squisitamente pagano: *Divae Isottae sacrum*: « sacro alla diva Isotta ».

Un'impressione molto analoga riportiamo dalla lettura dell'*Isottèo* d'annunziano.

Siamo in pieno Rinascimento. Gli elementi classici risorti vi s'intrecciano con gli elementi delle moderne letterature romanze, in un tripudio di sensazioni gaie e serene, in una festa di linee, di suoni e di colori, che si direbbe il trionfo dell'equilibrio e dell'armonia. Già nel *Canto*

novo, tra i motivi classici largamente profusi erano penetrati gli echi della poesia spiritualista di Dante:

puri ne l'albe i sogni erravano
di Beatrice; l'èsili vergini
di Frate Giovanni e di Mino
sorridevan ne' vesperi biondi;

facevano coro « la ballatella » di Guido Cavalcanti, « il languido sonetto » di Cino da Pistoia, « l'ottava melodiosa » del Poliziano.

Ma qui, nell'*Isottèo*, i motivi sono più rigorosamente sceverati, indulgendo meno al misticismo dell'« èsili vergini » di Frate Giovanni, di Mino o dei poeti del *dolce stil nuovo*, e favorendo invece assai più il sensualismo del Poliziano.

Questa cèrnita — di elementi estetici (ovverosia di arte pura) nella produzione letteraria romanza — l'aveva iniziata il Carducci: ed era stata una ricerca — non infruttuosa — di classicità nel territorio del romanticismo. Egli aveva dato una severa lezione ai romantici, i quali si lavavano tanto la bocca, del loro Medio Evo e della civiltà cristiana originata da esso, ma — viceversa — lo conoscevano tanto poco che erano passati ad occhi chiusi dinanzi alle più elette forme dell'arte medioevale, senza apprezzarne tutto il valore, senza distinguerne le migliori dalle peggiori. Così erano nate le *Rime nuove* del Carducci, dove il poeta delle classicissime *Odi barbare* aveva richiamato in vita le più dissuete, le più obliate forme metriche della poesia romanza: la ballata, il madrigale, il rispetto, perfino la sestina provenzale, perfino la serie monoritma con assonanze e con versi ad accenti liberi!

Anche qui, cioè con *L'Isottèo*, il d'Annunzio non fece che coltivare più intensivamente il campo già dissodato dal Carducci. Si tuffò nello studio dei più remoti monumenti della nostra letteratura, affidandosi unicamente all'infallibile fiuto da segugio del suo buon gusto. E, non contento dell'ottava, ripescò — per il suo poemetto intitolato *Il dolce grappolo* — il metro della nona rima,

metro della cui riesumazione si era già compiaciuto, per una sua poesia tra l'elegiaco e il satirico, Giuseppe Giusti.

Al d'Annunzio però non basta rinnovare l'usanza del metro: egli risale al poema dugentesco di Dino Compagni, intitolato *L'Intelligenza*, e ne cava serie intere di versi, che egli inserisce fra i suoi, a guisa di citazione, segnandola di virgolette marginali, quasi ostentando la propria bravura nel gareggiare con l'antico autore e sfidando il lettore a constatare chi abbia — nel confronto — il di sopra.

Un esempio: leggete queste due stanze, di fila, una immediatamente dopo l'altra. La prima è costituita, tranne un solo verso, dalla citazione del Compagni che racconta lo svegliarsi della sua donna in sul mattino; la seconda è tutta opera del d'Annunzio e svolge lo stesso motivo del risveglio, riferito invece a Isaotta. È insomma un paragone: i cui due termini non vengono tra loro allacciati col solito *come-così* o *quale-tale*, ma vengono posti uno accanto all'altro, lasciando al lettore la cura di stabilire i reciproci rapporti.

« Lèvasi a lo mattin la donna mia
ch'è vie più chiara che l'alba del giorno,
e vèstesi di seta Caturía,
la qual fu lavorata in gran soggiorno
a la nobile guisa di Suría »,
— canta l'Antico nel poema adorno. —
« Il su' colore è fior di fina grana,
ed è ornato a la guisa indïana;
tínsesi per un mastro in Romanía ».

Lèvasi da'l gran letto in su l'aurora
la mia donna; e la sua forma ninfale
tra le diffuse chiome a l'aura odora
e a'l sol risplende più bianca de'l sale.
Tutta di gocce tremule s'irrora
ne'l lavacro di marmo orïentale.
Miran le statue a torno quella pura
forma e tessuta ad arte in su le mura
ride la greca favola d'Onfàle.

Chi non sente che la seconda stanza è magnificamente stilizzata sul modello della prima, assorbendone tutta la

dilettosità descrittiva, esultante nell'enumerazione dei particolari sontuosi, di rara preziosità esotica, di straordinaria finitezza tecnica?

Per ottenere di questi effetti, il d'Annunzio ha stilizzato naturalmente il suo linguaggio anche nel resto. Chi direbbe oggi, in una solita conversazione di salotto mondano, per fare un complimento a una signora: — Voi avete «la bocca picciolella ed aulorosa»?

Tutti vi sentirebbero il fòssile linguistico del dugento e ne riderebbero cordialmente. Ma udite come il d'Annunzio sa intonarvi quella frase, come sa incorniciarla, anzi immedesimarla col corpo della strofe:

O madonna Isaotta, è dura cosa
ir le beltà non viste imaginando.
A voi conviene ormai d'esser pietosa
poi che da tempo in van prego e dimando.
La bocca picciolella ed aulorosa,
la gola fresca e bianca in fine quando
concederete a'l bacio disïato?
O madonna Isaotta, il sole è nato
vermiglio in cima a'l bel colle d'Orlando.

Esercizî stilistici

Sono esercizî stilistici che tradiscono la loro natura di meri esercizî, epperò finiscono con l'infastidire, — fu osservato da più d'un critico.

Io non sono di questa opinione o — per lo meno — distinguo.

Esercizio stilistico che tradisce sè stesso, epperò ci lascia freddi, era quella lirica *A Lilia* in *Primo Vere*, dove il poeta si proponeva di descrivere la notte:

in mille giri rapidi
i pipistrelli volano;
...brillano
giù per le siepi le solinghe lucciole,
la rauca rana gracida
e i tetri gufi il grido infausto vibrano
ne l'ombra fosca tra' muscosi ruderi,
e li usignoli tra le fronde cantano,
e i grilli arguti trillano...

Non vi ricorda quell'esercizio mnemonico di nomenclatura o di terminologia che ci facevano fare al giardino infantile, quando c'insegnavano a ripetere: — il gallo canta, il cane abbaia, l'asino raglia, la pecora bela, il gatto miagola, l'uomo e la donna parlano, pensano (ma sanno fare anche tutto il resto: cantare, ragliare, ecc. ecc.)?

Altro esercizio stilistico di tal genere può essere quella lirica del *Canto novo*, dove il d'Annunzio — per descriverci la luna — allinea in una serie di strofe simmetriche sei similitudini, che prendono via via ciascuna il proprio spunto dall'*oro*, dall'*argento*, dal *ferro*, dal *rame*, ecc. ecc. Onde capisco come il cav. Marco Balossardi (pseudonimo sotto cui si nascosero più collaboratori, Corrado Ricci, Lorenzo Stecchetti, Luigi Capuana e, forse, non sono qui tutti) si mettesse a parodiarlo con questo sonetto intitolato *Metallurgia*, che ci ricorda Francesco Berni, quando faceva la parodia di Pietro Bembo con un altro celebre sonetto: *Chiome d'argento fine, irte ed attorte...*

Su la torrida sabbia, in su la sponda
del plumbeo *mar, nuda si stende Nara.*
*Come un serpente d'*òr *la chioma bionda*
erra disciolta presso l'acqua amara;
e dal ciel di cobalto *una gioconda*
*luce il torso d'*argento *le rischiara.*
Quasi plàtino *sta lucida l'onda*
dove la bella a scender si prepara.
Mira intanto le navi a lor guadagno
volar, levando su la ferrea *mole*
vele di zinco *ed alberi di* stagno.
Le mosche di christophle *errano a zonzo*
sul nudo corpo che sorride al sole
con le cosce di rame *e il cul di* bronzo.

Senonchè — nell'*Isottèo* — la cosa è ben differente. Il poeta si è creato un mondo fittizio, fantastico, come quello delle fiabe. Chi può dire che tutto quanto avviene nelle fiabe manchi di verosimiglianza? Posta una tacita

convenzione fra lettore ed autore, l'autore in quel mondo, che in parte è fittizio e fantastico, trasporta la realtà essenziale della nostra vita e tutto vi si svolge con una logica e con una coerenza che non ci turbano mai, anzi rafforzano in noi il piacere dell'illusione.

Qual mondo più immaginario dell'oltretomba dantesco? E dove è mai risonata più alta e più vera la voce della vita reale?

Un distacco fra la convenzione letteraria e la vita reale c'era, assai più grande, nello Stecchetti e negli stecchettiani: tanto che — a un dato punto — lui stesso, lo Stecchetti, credette opportuno di avvertire ch'egli non era poi quello scavezzacollo che figurava nelle sue poesie; che quelle orge, quelle *cocottes*, quegli adulterî, ecc. ecc., non bisognava prenderli troppo sul serio; che lui invece era un buon padre di famiglia e ci teneva all'amore de' propri figlioli...

Il d'Annunzio è assai più vicino, non solo spiritualmente, ma anche materialmente, al mondo ch'egli descrive. Tutto quello che poteva fare per viverla realmente la vita da lui sognata lo fece. Ho già detto più volte che — in questo senso — egli è sincerissimo.

Onde i suoi sonetti, le sue ballate, le sue cantate *di calen d'aprile*, i suoi madrigali, i suoi *trionfi* sono tutt'altro che mere imitazioni dugentesche o cinquecentesche. In quelle poesie, così armoniosamente stilizzate, così ben congegnate nel frasario più conforme al contenuto loro, noi possiamo intuire la genuina personalità del d'Annunzio nè più nè meno di quanto ravvisiamo la personalità dell'Ariosto nella rievocazione fantastica del mondo cavalleresco, quale ammiriamo nell'*Orlando Furioso* e della quale si pascolava tutto l'animo suo.

Altro che esercizî metrici e stilistici! Altro che dilettantismo estetico! In questo volume dell'*Isottèo* è racchiuso anzi il meglio dell'arte d'annunziana. È qui dove

si esplica la sua personalità in quanto ha di più propriamente suo: che è la tendenza all'estetismo, il senso della bellezza pura, il culto della perfezione tecnica, la concezione della vita sognata come una continua ricerca d'armonia giocondatrice e serenatrice.

Certamente, l'equilibrio fa sempre — sulle prime — l'impressione della freddezza. Ma l'equilibrio bisogna sempre considerarlo nei rapporti fra contenuto ed espressione.

Dato lo stato d'animo — essenzialmente contemplativo — di questo secondo periodo d'annunziano; dato il suo ideale etico ed estetico, dobbiamo convenire che le cose del d'Annunzio artisticamente più impeccabili si trovano qua dentro.

E la prova è presto fatta.

Anche oggi, dopo trent'anni, se noi prendiamo in mano il volume dell'*Isottèo* e ci proponiamo di leggerlo con un po' d'attenzione, seguendo docilmente il gioco fantastico del poeta, ci sentiamo via via sempre più attirati nel suo magico cerchio: a un dato momento ci accorgiamo di aver dimenticato tutte le preoccupazioni della nostra vita cotidiana e alla fine non serbiamo in cuore che una vaga sensazione di piacere, senza rimpianto.

Dopo avere assaporato la deliziosa galanteria del *Dolce grappolo*, ci abbandoniamo volentieri anche noi all'esaltazione con la quale il d'Annunzio tesse l'elogio della nona rima (da lui sì magistralmente trattata) in un sonetto a Giovanni Marradi:

Al saggio de li buon conoscidori,
ben direbbe l'Antico, i versi nove
fan cerchi di malie sì grandi e nuove
e di tanto diletto empiono i cuori,

che i sovrani maestri incantatori
non fecero giammai più belle prove.
Quale il vin da le coppe auree di Giove,
tal da que' cerchi il suon trabocca fuore.

Ma come a l'imo de le fumiganti
coppe è la sacra ebrïetà che accesa
leva da' cuor la fiamma de la gioia,
così nel verso estremo i vari incanti
si compiono quïeti, onde sorpresa
l'anima par che di dolcezza muoia.

Ora, io domando, quale altro artista ha saputo analizzare con maggiore felicità gli effetti della propria tecnica, quale poeta ha saputo rivelarci con maggiore persuasione i segreti di certe suggestioni che si compiono dentro di noi sotto l'influenza diretta del verso! Chi non le ha mai provate, c'è il caso che cominci a provarle per la semplice rivelazione del poeta; e chi, non avendole mai provate spontaneamente, non le prova nemmeno dopo la spiegazione del d'Annunzio, allora vuol dire ch'egli è negato a qualsiasi godimento estetico ed è inutile più oltre discutere con lui di poesia e del d'Annunzio.

« La Chimèra »

In un altro dei quattro sonetti al Marradi, posti come riepilogo sulla fine dell'*Isottèo*, il d'Annunzio gli chiede:

Giova, o amico, ne l'anima profonda
meditare le dubbie sorti umane,
piangere il tempo, ed oscurar di vane
melancolie la dea Terra feconda?
...Bevere giova con aperta gola
ai ruscelli del canto, e coglier rose,
e mordere a ciascun soave frutto.
O poeta, divina è la Parola;
ne la pura Bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; e il Verso è tutto.

Fece scandalo — allora — l'enunciazione di questi principî, e il Marradi, scelto dal d'Annunzio a suo confidente, se ne sentì quasi compromesso e se ne difese pub-

blicamente, rispondendo — come in una *tenzone* di poeti antichi — con altrettanti sonetti, dove non si dichiara d'accordo con lui e contrappone all'epicureismo estetico — proclamato dal d'Annunzio — l'arte, più normale e più sana, della nostra vecchia tradizione, la quale, rappresentata dal Manzoni o dal Carducci, romantica o classica, non aveva mai fatto così brutalmente divorzio dal fine morale e sociale.

Gli era che il d'Annunzio aveva portato alla sua ultima espressione la tendenza generale dei tempi, chiaramente manifestatasi in tutta la nostra coltura, e non solo italiana, dopo superato il periodo delle lotte post-napoleoniche per la costituzione delle nazionalità, e sopratutto dopo iniziatasi, col 1848, l'ascensione della borghesia capitalistica verso i supremi fastigî della sua egemonia sociale.

Bandito il principio materialista della *lotta di classe* per il raggiungimento del massimo benessere economico, borghesia e proletariato si trovarono d'accordo nell'esasperare in sè stessi l'aspirazione alla preminenza: il sentimento del valore personale divenne centro della nostra psicologia; l'individuo ebbe per ideale l'assoluta indipendenza da ogni vincolo sociale oppure (gli estremi si toccano) l'identificazione di sè stesso con l'intera collettività umana.

Così (contrariamente al proverbio che fa convergere a Roma per diverse vie) si arrivava — per la medesima via dell'individualismo — a due mete opposte: da una parte all'anarchia dell'individuo isolato — assurdamente e irrealizzabilmente — in sè stesso, dall'altra alla tirannide più barbarica ed assolutistica, dell'uno sui più, anzi su tutti. Unico punto di contatto, unica affinità fra l'una e l'altra, fra l'anarchia e la tirannide, era la volontà del singolo di affermare unicamente sè stesso, sia come esponente del proprio io, sia come esponente della collettività.

E così si venne concretando un po' alla volta l'ideale del *superuomo*, alla cui formazione contribuirono — più o

meno — tutti o quasi tutti. Ne fu invasa l'arte, la scienza, la filosofia, l'economia, la politica. L'ondata, mossa col Byron dall'Inghilterra in pieno romanticismo, salì, attraverso Giulio Barbey d'Aurevilly in Francia, Enrico Ibsen nella Scandinavia, Tolstoi, Cekov, Gorki in Russia, Federico Hebbel e Riccardo Wagner in Germania, finchè travolse la bella mente di Federico Nietzsche, che ne fu il teorizzatore, finchè raggiunse anche il d'Annunzio, che se ne fece interprete in Italia.

Non gli mancarono i censori e gli oppositori. Sarebbe ozioso riassumere qui le argomentazioni fatte contro di lui, le polemiche scatenàtesi intorno alle opere di questo suo periodo, poichè a farne giustizia meglio di chiunque altro provvide l'autore stesso.

Nel dare forma definitiva alla sua produzione — come aveva voluto che il *Canto novo* e l'*Intermezzo* rimanessero a segnare un periodo della sua vita già superato, così egli raccolse anche i versi di questo suo secondo periodo sotto titoli che non ammettono dubbio.

Intermezzo era stato il primo periodo; *Chimèra* era stato il secondo.

Il d'Annunzio confessa di essere stato « ammalato di egoismo estetico »; « dall'esaurimento stesso del Piacere e dalle amarezze » che gli aveva lasciato nell'anima e dalle stanchezze onde gli aveva affaticato il corpo, ne aveva inteso « la vanità e la miseria », e si era sentito « attratto verso la grande salvezza di questi anacoreti della società moderna » (qual'era lui e tutti gli adoratori del Superuomo), cioè « verso la Vita múltipla e multiforme, vibrante, sonante, trascinante, e verso la grande Arte rispecchiatrice dei fenomeni e delle passioni del mondo ». Egli, insomma, era stato vittima di « una mostruosa *Chimèra* estetico-afrodisíaca », la quale finalmente era stata debellata « dal palpitante fantasma della Vita » vera ed intera.

Di questo secondo periodo d'aberrazione, che — per il confessato elemento afrodisíaco — continua in parte il periodo dell'*Intermezzo*, ma che — per l'aggiúntovi elemento estetico — rappresenta, comunque, un progresso sul primo, nel volume della *Chimèra* ci sono, e ci dovevano essere, le più tipiche testimonianze.

C'è tutta una serie di motivi, mietuti in tutti i secoli, in tutte le letterature, nella produzione di tutte le scuole, seguendo l'unico criterio della perfezione estetica, intesa nel senso più tecnico della parola, con la più rigida indifferenza per qualunque altro criterio riguardante la contenenza, tranne quello di preferire e di mettere in rilievo ogni cosa che servisse a bandire il principio edonistico del Piacere.

Sfilano — negl'*idilli*, nelle *romanze*, nei *rondò* — piccoli capolavori, che non nascondono affatto le loro fonti (fonti non d'ispirazione, ma di semplice imitazione formale); anzi tendono piuttosto a farle osservare, sempre per quella giustificatissima ragione che dissi, di provocare un confronto e stabilire la propria superiorità.

Non solo Victor Hugo, ma lo Shakespeare, il Goethe, Clemente Marot e Francesco Villon e Gustavo Flaubert diventano tributarî del d'Annunzio, il quale non si pèrita nemmeno dall'esplorare le più lontane letterature orientali e mutua dai giapponesi la struttura metrica dell'*outa*, trasformandola in occidentale.

Guardiamoci dal prendere troppo in parola il d'Annunzio, quando definisce lui stesso le proprie cose come «semplici, pure ed anche, se si vuole, oziose esercitazioni di stile e di metrica»! La verità è che non si tratta, qui, di *dilettantismo estetico*, come alcuno si ardì di sentenziare. E non è termine proprio nè esatto neppure *virtuosismo* (se me ne sono servito io stesso, bisogna ora che mi spieghi meglio).

Dilettantismo era la poesia di tutti quei verseggiatori che affollavano le adunanze degli Arcadi e ne formavano

la maggioranza, ambiziosi non di fare soltanto da pubblico ma di poter recitare anch'essi i loro *parti* (come li dicevano), scroccando qualche quarto d'ora di celebrità letteraria.

Virtuosismo implica una sproporzione tra forma e contenuto; non è arte, ma caricatura dell'arte e fuori — quindi — di essa.

Nel d'Annunzio dell'*Isottèo* e della *Chimèra* si tratta di vera perfezione tecnica, di equilibrio pienamente realizzato. È arte genuina e legittima quanto altra mai; la quale, se potè o può far pensare al virtuosismo, gli è solo in conseguenza dell'esclusivismo estetico, affermato con tanta insistenza come proprio cànone dal d'Annunzio stesso.

La radice di tutte le poesie d'annunziane non istà nelle sue fonti d'imitazione ma sì nelle sue fonti d'ispirazione. L'ispirazione precede in lui l'imitazione. La scelta del modello è predeterminata dal suo stato d'animo. Può essere che certi motivi gli vengano suggeriti dal di fuori; ma quei suggerimenti non avrebbero alcuna eco in lui, se egli non fosse già predisposto ad accoglierli e a fecondarli.

E come egli sa fecondarli! Con tanta assoluta padronanza e felicità di rimaneggiamento, da non farli parer più quelli!

Ma, delle imitazioni e de' così detti *plagî* d'annunziani discorreremo più tardi, in più opportuna occasione.

Ora piuttosto mi preme di accentuare che, se tra i versi della *Chimèra* ci sono le testimonianze di un periodo d'aberrazione apertamente confessato, ci sono però anche le testimonianze della vittoria non meno effettivamente riportata sulle malsane tendenze di quel periodo.

La personalità del d'Annunzio era troppo complessa, era troppo ricca di attitudini, di possibilità, di risorse, per rimaner chiusa a lungo o per sempre nel cerchio incantato della *Chimèra* estetico-afrodisíaca, quantunque la suggestione di quella *Chimèra* corrispondesse alle pre-

disposizioni più radicate, più caratteristiche, più costanti del suo temperamento!

Chimèra l'aveva giudicata egli stesso, condannandola: ed egli stesso aveva voluto farci capire perchè così l'aveva giudicata, e farci vedere come se n'era liberato. Difatti, man mano che si procede dal principio verso la fine del libro, si odono voci che sempre più discòrdano dalla sua intonazione fondamentale: e queste voci si fanno sempre più frequenti, finchè culminano — anche qui, come nell'*Intermezzo* — in un «epilogo», ond'è suggellato un intero periodo di vita passata ed è preannunciato l'inizio di un terzo nuovo periodo.

I *Sonetti delle Fate*, per esempio, — nella *Chimèra* — continuano, in tono minore, i *Sonetti delle Adúltere* — nell'*Intermezzo*. Ma quando arriviamo ai *Sonetti dell'Anima*, il tono si fa ancora più basso: c'è ancora, sì, l'esaltazione del Piacere come principio superiore di vita, ma non è più così esclusivamente affermato.

Procedi e canta, se cantar ti piace;

si ammonisce il poeta,

ed anche, se tu puoi, *canta* giocondo
e rompi il tedio in che il nemico immondo
t'avvolgerà in suo visco tenace.
Se venga innanzi il cavalier Dolore,
cui fuor del morïón fiammano gli occhi,
non temer già del ferro di quell'asta.
Ma porgi a la ferita il tuo gran cuore;
non mai ti ripiegare in su' ginocchi;
per quanto il sangue sia, non dir mai basta.

Accanto al Piacere figura or dunque anche il Dolore, figura non come un amico nè come un collega nè come un fratello; figura come un avversario: come un avversario, però, da sfidare e da combattere con lealtà, con forza e con valore.

La baldanza con la quale il d'Annunzio si dichiara pronto ad affrontarlo non è più la negazione cieca ed osti-

nata ed assurda del Dolore, e non è la rappresaglia cattiva di un giovinastro corrotto, per il quale il Dolore è semplicemente il pretesto delle sue mascalzonàggini e dovrebbe esserne la discolpa o l'attenuante; — è la reazione simpatica e giustificata di una natura forte e sana, che non s'impaura di niente e che trova un piacere perfino nella lotta, poichè vi ha un'occasione di mettere alla prova le sue energie.

L'ultimo dei *Sonetti dell'Anima* ci dà quasi per compiuta la nuova reincarnazione del d'Annunzio. « Rursus homo est »: è ridiventato uomo. E sentite con quale soavità e tenerezza d'accenti ce lo sa dire:

Levando il Sole, a la stagion novella,
verzicando li arbusti in ogni proda,
io soletto n'andrò dove non s'oda
opera d'uomo o canto di donzella.

Allor, nel soffio de le cose, in quella
pace, io senta cader la tua gran froda,
o Amore, questo serpe che m'annoda
l'anima e il corpo con sì fiere anella!

Dirò piangendo di dolcezza: — O buono
Spirito de la Terra, e tu rinnova
la mia vita! Fa' lei più pura e forte! —

Lungo s'udrà nel ciel sereno il tuono
ad annunciar la maraviglia nova.
Ed io risorgerò da la mia morte.

L'appello che il poeta per sua salvezza aveva altre volte indirizzato al Sole ed al Mare, è indirizzato alla Terra: alla madre Terra, intesa come simbolo di una vita semplice, igienica, robusta, primitiva, in seno alla libera e bella natura. E il d'Annunzio, che della vita chiusa e della vita aperta conosce tutti i segreti e le esperienze, tutto il bene e tutto il male, che sa fin dove possano giungere le virtù del cervello e le virtù dei sensi, che subisce del pari

il fascino della biblioteca e il fascino della campagna, che della vita, insomma, non rifiuta e non lascia intentato alcun valore, non lascia inesplorato alcun angolo — canta ora nelle *Rurali* anche la solenne pace del lavoro agreste.

Voi tutti conoscete certamente quel mirabile sonetto intitolato *I seminatori*. Ma io voglio farvelo lèggere ancora una volta, invitandovi a istituire dentro di voi un confronto con un altro sonetto che vi sarà non meno familiare: *Il bove* del Carducci.

Van per il campo i validi garzoni
guidando i buoi da la pacata faccia;
e, dietro quelli, fúmiga la traccia
del ferro, aperta alle seminagioni.

Poi, con un largo gesto delle braccia,
spargon li adulti la sementa; e i buoni
vecchi, levando al ciel le orazïoni,
pensan frutti opulenti, se a Dio piaccia.

Quasi una pia riconoscenza umana
oggi onora la Terra. Nel modesto
lume del sole, al vespero, il nivale

tempio de' monti inàlzasi: una piana
canzon levano gli uomini, e nel gesto
hanno una maestà sacerdotale.

Vedete, qui non c'è nessuno di quegli appigli alle polemiche sul particolare troppo realistico della *larga narice umida e nera* dalla quale *fuma lo spirito del bove*, come nel Carducci; non c'è la similitudine, sforzata fino al grottesco, del *mugghio che si perde nel sereno aere... come un inno lieto:* nè c'è l'ancor più grottesco traslato del seicentistico *silenzio verde dei piani*.

Non si presta al bove la psicologia dell'uomo, per fare, di quel monumento di lentezza, di pazienza e d'imbecillità ch'è il bove, un monumento d'intelligente bontà.

Tutto — qui —, invece, è al suo posto, e fa la parte che gli compete nell'ordine reale e naturale delle cose.

Sullo sfondo del paesaggio, plasmato e colorito con linee grandiose e con tinte serene, si muovono gli esseri viventi in un quadro di collaborazione armoniosa, che fa pensare alle evoluzioni di masse corali attorno a un altare sacro dell'età pagana. I rapporti fra la terra e l'uomo sono intimamente stretti: l'interesse materiale è fuso con l'interesse ideale. Questa non è solo una festa del lavoro, ma una celebrazione della natura e dell'umanità, con tutti i caratteri e il sentimento di un atto religioso, che sublima un atto dei più meccanici e dei più comuni della vita: nella seminagione il poeta ci fa intuire tutto il mistero che vi si compie, la trasmissione della nostra fatica all'avvenire, iniziata con uno sforzo di volontà e di energia da parte nostra, ma dipendente anche, per l'esito finale, dalla fortuna; onde lo sforzo s'integra con la preghiera, con un'espressione di speranza, con un'attestazione di fede; diventa cioè un atto religioso che consacra l'attività dell'attimo nell'eternità del tempo, il valore del singolo nell'universalità degli esseri, la bellezza del punto nell'infinità dello spazio.

Per godere uno spettacolo naturale, una scena agreste, animata da un sì largo respiro di pacata e forte serenità, piena di sì religiosa operosità, dobbiamo risalire al padre della nostra più alta poesia nazionale, a Virgilio autore delle *Geòrgiche*.

Mi sarebbe assai facile, cercando ancóra tra le *Rurali* o nella *Tristezza d'una notte di primavera* o tra le *Nuziali*, recarvi altri documenti di questo nuovo atteggiamento che va assumendo la personalità d'annunziana.

Basterà che ve ne rammenti ancora un paio, donde non risulti soltanto la mutata disposizione di spirito, la raggiunta pacificazione interiore, ma dove anche si delinei qualche proposito d'azione e si scorga qualche indizio d'un più preciso orientamento verso il prossimo avvenire.

Ecco un'esclamazione, con la quale si concludono i sonetti al poeta Giulio Salvadori, posti (notate bene) nell'Epòdo della *Chimera*, a guisa di Commiato, e intitolati: *Rileggendo Omero:*

Troppo in un malsano
artifizio di suoni io perseguii
a lungo de l'amor le larve infide.
Ora un lucido senso alto ed umano
me invade, poi che novamente udii
cozzar nel verso l'armi del Pelíde.

È successo anche al d'Annunzio quello che al Pelíde Achille, nell'antica leggenda greca: travestítosi da donna, alla corte del re Licomède, per non andare in guerra, appena però si vide offrire, dal finto mercatante Ulisse, delle armi, sentì risvegliarsi nell'animo tutti i suoi spiriti virili e finì col tradirsi. L'istinto di combattività prevalse su ogni altra considerazione, ed Omero, cantore della guerra di Troia, ebbe materia per i suoi canti!

Così il d'Annunzio, udendo cozzare nel verso d'Omero le armi del Pelíde.

Non doveva essere soltanto (notate bene anche questo) un risveglio metaforico. Ma per ora, egli si limita a concretare un po' più i termini del suo mutamento interiore, e ciò fa nell'ultima poesia della *Chimèra,* indirizzata ad Andrea Sperelli, ch'è il protagonista del romanzo d'annunziano *Il Piacere.*

Il d'Annunzio gli parla come a un fratello, di cui comprende le aberrazioni e condivide i dolori. Non è esatto dire che lo Sperelli è l'*alter ego* d'annunziano; perchè altro è lo Sperelli del romanzo e altro è il d'Annunzio della vita: ma è però vero che il d'Annunzio si è sdoppiato trasferendo parte di sè stesso nello Sperelli. Ad ogni modo, qui il d'Annunzio, mentre segna le ragioni per le quali egli non coincide, per l'appunto, con lo Sperelli, segna del pari

le ragioni per le quali egli fu, per tanto tempo, vicino al suo spirito.

È un monologo del poeta con sè stesso, svolto in forma di dialogo, come nei *Sonetti dell'Anima:* solo che, invece dell'Anima, il secondo personaggio (che — del resto — non parla) è lo Sperelli.

Sperelli, piange nel tuo cor profondo
l'Anima al fine disperata e sola?
Fa che raccolga ogni dolor del mondo.

Come l'oliva sotto la gran mola
geme un olio soave, il tuo cor franto
geme il verso che esalta e che consola.

Apri una vena al tuo già chiuso pianto.
Corra improvviso un caldo flutto umano
per le tue strofe e s'oda alto lo schianto.

Veggasi tutto il sangue tuo mal sano
rompere fuora e fumigar la piaga
incesa ben da la tua stessa mano.

L'Anima trista che non fu mai paga
narri ai Poeti la tremenda angoscia
durata in braccio de l'antica Maga.

Come talora la bandiera floscia,
in cima de l'antenna, alto garrire
s'ode repente se il turbine scroscia,

così, tolta a quel suo lungo morire,
or la tua volontà fiammando forte
al soffio del dolor riprenda ardire.

Tu, col tuo pugno, chiuderai le porte
del cupo laberinto insidïoso
ove lasciasti tante cose morte.

Ucciderai quel Sogno che il riposo
ti tolse ed in balia l'Anima tenne
e bevve il sangue tuo voluttüoso.

Quel Sogno che la tua vita contenne,
quel vivo Sogno cadrà, sanguinando
qual mozzo capo sotto la bipenne.

Cadrà, con un sorriso muto; e quando,
muto, ti guarderà con li occhi fissi,
pieni d'ombra e di lacrime, implorando,

tu sentirai salir su da li abissi
de l'esser tuo un grido non umano,
e sarà peggio che se tu morissi.

O amico, o tu che soffri, ecco la mano!
Io fui già prode. Io son che, senza grida,
feci tutti i miei sogni a brano a brano.

Giova ora vedere, se e come il d'Annunzio abbia veramente saputo, nella sua opera di poi, *riprendere ardire al soffio del dolore*, se abbia effettivamente *raccolto in sè ogni dolor del mondo*, se sia riuscito a derivarne quel *caldo flutto umano*, da incanalare entro un verso che non solo *esaltasse* ma pur *consolasse*.

4.

ELEGIE ROMANE - POEMA PARADISIACO ODI NAVALI

Nuova conversione — L'ideale della Bontà — Missione patriottica e umanitaria

« Elegie Romane »

Prima di uscire dal magico labirinto della *Chimèra*, che egli aveva fatto risonare di tanti inni

all'Ideale che non ha tramonti,
alla Bellezza che non sa dolori,

il d'Annunzio doveva deporre — sulla soglia — ancóra un suo tributo poetico, con l'*Elegie Romane*.

Composte fra il 1887 e il '91, apparvero nel '92, mentre la *Chimèra*, apparsa nel '90, porta come ultima data di composizione il 1888.

Il *Poema Paradisiaco* e le *Odi Navali*, che apparvero uniti in volume nel '93 e sono il vero ingresso del d'Annunzio nel terzo periodo della sua vita, furono composti fra il '91 e il '93.

Resta dunque — almeno cronologicamente — assodato, che le *Elegie Romane* prevengono il terzo periodo e se, in parte, sono già fuori del secondo, non ne sono tuttavia ancor del tutto staccate. Esse sono l'epicèdio del sogno estetico-afrodisiaco, che aveva travagliato lo spirito del d'Annunzio nel secondo periodo.

Appena i critici ne lessero il titolo, ci furono súbito quelli che, da gente « che capisce le cose », si dissero:

— Un'altra delle tante decalcomanie d'annunziane! Ora s'è posto a rifare il Goethe!

Il d'Annunzio invece si sentiva tanto sicuro di sè stesso, che non s'era fatto alcun riguardo di darsi in pascolo ai critici sin dal frontispizio del suo volume, ponendogli — per titolo — proprio quello goethiano, tale e quale: *Elegie Romane!*

Ecco, io ho letto, in tempi lontani e diversi, tanto le *Elegie Romane* del Goethe quanto le *Elegie Romane* del d'Annunzio: e non ho mai provato il bisogno di rileggerle appaiate per controllare se ci fossero dei plagî. Le une e le altre mi hanno dato un godimento estetico per sè stesso compiuto, e se, leggendo il d'Annunzio, penso al Goethe, gli è per quel medesimo fenomeno che l'ha fatto ricercare anche a lui e per il quale se n'è fatto prestare il titolo, nonchè fornire motivi, immagini, frasi.

L'essenziale era che il d'Annunzio avesse realmente vissuto, goduto, patito un suo proprio dramma interiore, sia col contributo e nel mondo dei sensi, sia col contributo e nel mondo della pura fantasia. Una volta stabilito questo; una volta constatata la presenza di un nucleo centrale, originale, indipendente; una volta escluso il sospetto di un doppione voluto, ed inutile, servirsi di opere precedenti ha un'importanza molto secondaria.

Il d'Annunzio praticò questo suo diritto molto largamente: il fargliene colpa è tanto assurdo come sarebbe assurdo rimproverare ciascuno di noi perchè ricorriamo all'uso del vocabolario comune quando vogliamo dire qualche cosa di nostro, è tanto ingiusto come far gran caso della libertà che si prendevano i costruttori delle basiliche cristiane, quando tiravan su le loro architetture chiudendo entro i loro disegni non solo i materiali (mattoni, pietre, ecc. ecc.) dei templi pagani demoliti, ma addirittura particolari ornamentali, fregî, capitelli, colonne, nicchie, statue, basamenti, celle intere.

Io non istarò quindi a confrontare il Goethe col d'An-

nunzio per dimostrare che la loro situazione è differente e che ciascuno ha composto un'opera a sè.

Che il d'Annunzio abbia attinto al Goethe, che si sia compiaciuto di farci pensare a lui, lo confessa e lo dichiara il d'Annunzio stesso, e talvolta perfino lo invoca esplicitamente come aiuto per integrare l'effetto dell'opera propria. Anzi, — a questo scopo — non si accontenta del solo Goethe, ma ricorre anche ad altri poeti elegiaci, ai veri poeti romani, Ovidio, Properzio, Tibullo, a tutti coloro, insomma, che si sono trovati in situazioni analoghe alla sua, che le hanno cantate prima di lui, che hanno saputo comunicarcene tutta la passione, e di cui dovrebbe bastare, quindi, rievocare una parola, inserire un verso, pronunciare un nome, per rimetterci di colpo nella loro atmosfera spirituale e renderci meglio disposti ad accogliere e subire la suggestione della nuova storia d'amore ch'egli imprende a narrare. (Così basta udire un paio di battute sonate al piano, alcuni squilli mandati da una fanfara, il ritornello di una canzonetta popolare sulle labbra d'una fanciulla, e il nostro orecchio si affolla di ritmi notissimi e cari, e tutta l'anima nostra vibra al riflusso di un intero complesso di sensazioni).

La nota dominante delle *Elegie Romane* è la tristezza: e qui è appunto la prova della profonda sincerità del poeta. Una sincerità della quale egli non è riuscito a liberarsi.

Perchè, se egli fosse riuscito a liberarsene, ci avrebbe dato forse un volume più vario, più divertente, più licenzioso magari, ma — insomma — più conforme ai gusti del pubblico. (Non confondetevi. Il pubblico ha strillato, ha protestato, ha tirato a palle infocate contro lo scandaloso, l'immorale, il pornografico *Intermezzo*. Ma intanto lo fece andare a ruba. Quando invece il d'Annunzio uscì con un libro più edificante, dove si piange sulla vanità delle passioni umane e si racconta in tono elegiaco il tra-

monto di un amore infelice, il pubblico lodò molto la moralità della nuova poesia, ma lasciò il libro invenduto nelle vetrine e negli scaffali dei librai).

Nuova conversione.

Gli è che il dramma interiore fu dal d'Annunzio troppo intensamente sentito. Egli ha accumulato nelle *Elegie Romane* tutto lo strazio che gli era costato il tramonto di quell'Ideale ch'egli credeva eterno, il dolore di quella Bellezza ch'egli credeva capace di colmare la sua anima soltanto di gioia.

Il risveglio da quel sogno si accompagna col crollo di un amore per una donna: è la liberazione da un giardino incantato per correre verso le voci della Vita universa: uno strapparsi dall'uno per darsi al tutto.

Ma poichè ciascuno di noi, oltrechè vivere nel tutto, vive anche dell'uno, poichè ciascuno di noi sente vibrare in sè il tutto attraverso quell'uno, poichè quell'uno è il solo mezzo di contatto e di comunicazione fra noi e il tutto, il dovercene staccare ci costa sempre fatica ed angoscia. Sembra che ci si strappi alla vita: e talvolta, piuttosto che lasciarci strappare alla vita, rinunciamo alla vita noi stessi.

È veramente un dramma umano, nelle sue linee universali ed eterne. Se il d'Annunzio l'ha inquadrato nell'ambiente di Roma, se l'ha guidato per le sue penose ambagi fino al suo triste epilogo sullo sfondo solenne del paesaggio romano, bisogna dire che non ci poteva essere uno scenario più adatto, più armonizzante, più intonato con la favola, per trasfondercene tutto l'alto *pathos*, per sollevare anche i più minuti particolari della realtà fino all'atmosfera della più tragica e fatale necessità.

Senonchè, Roma non era soltanto sfondo, scenario e paesaggio: ma era anche idea, stimolo e mèta del dramma.

Nello sforzo per superare le prime resistenze del senso al risveglio della coscienza e della moralità, il d'Annunzio si lascia ancora sfuggire qualche imprecazione contro la donna, riversando ingenerosamente ogni responsabilità su di lei, con quella cupa ferocia di esasperazione vendicativa ch'è propria della misoginía biblica.

Come, a un'edizione dell'*Intermezzo*, aveva dato per motto il versetto biblico: « E ora conosco qualche cosa più amaro della morte, la donna! », così anche nelle *Elegie Romane* sfoga la sua sorda ira contro la sua... complice necessaria:

torbido, invincibile, contro di lei, da l'ime
viscere mi sorgeva non so quale odio; moriva
ogni pietà di lei nel sazïato cuore.

Ma, poco più in là, si ode l'accento della solidarietà nell'afflizione e perfino della pietà. Quando la donna, smarrita nella sua disperazione, tra i rintocchi dell'avemaria vespertina, protende tutta l'anima sua verso il cielo e supplica per aiuto, anche il poeta prega in silenzio per lei.

Quale fu il vóto? Invase pur me, in quel lume, un fervore
súbito; e pur fervido sorse il mio vóto al cielo.
— Ave, Maria. Voi fate, o Madre misericorde,
ch'ella non m'ami! Fate ch'ella non m'ami, o ch'ella
muoia! Togliete il truce amore a l'anima sua,
misericorde Madre, e a me il supplizio!

Non è la ribellione sdegnosa di Ruggero che si libera dai degradanti vincoli di Alcina ma, piuttosto, l'addio di Rinaldo ad Armida, pieno di accorata e tenera nostalgia, che, pur nell'inevitabile separazione, freme ancor tutto al ricordo dei momenti d'ebrezza goduti insieme. Anzi, per quanto il d'Annunzio non lo dica mai espressamente, non si esagera affermando che sull'ultima parte del volume aleggia lo spirito severo della tragica rinuncia di Enea, che non abbandona l'infelice Didone per libidinoso capriccio di femminiere, ma sì per obbedire all'intimazione di un dovere superiore.

Enea, il d'Annunzio non lo nomina che una volta sola, per inciso; ma da quella fuggevole citazione balza súbito un'aura di fatalità, che ci fa rimanere attoniti. Quella citazione ci sembra il richiamo di un'idea fondamentale, sotto la cui luce si coordinano meglio tutti i particolari della storia d'amore che il poeta ci ha sin qui raccontata.

E ne abbiamo veramente la sensazione come se il d'Annunzio fosse predestinato anche lui ad essere lo strumento di qualche cosa più grande che trascendesse le vicende della sua persona; ne abbiamo la sensazione come se quelle vicende non fossero che la preparazione morale alla sua speciale missione, la prova delle sue energie, l'esperienza di ciò da cui avrebbe dovuto poi staccarsi per sempre senza rimpianto.

In che consistesse precisamente questa cosa più grande, il poeta stesso ancóra non lo sa: ma ne aveva (e lo comunica anche a noi) l'infallibile presentimento, nell'elegia di *Congedo*.

Tutto si riassume in una parola sola: Roma. Ma il poeta la proferisce con un tono sì profondo di umiltà, con una persuasion così sincera di esaltare una grandezza morale superiore al valore della sua persona (per eccezionale che sia), con un ritegno — così insolito in lui — dal preannunciare eroici proponimenti e dal vantare eroiche sofferenze, che noi percepiamo tuttavia in quella parola un simbolo non retorico, una promessa di rinascita, d'azione e di fede.

Libro, tu Roma nostra vedrai...
Io non tentai nel verso esprimere l'alta bellezza.
Troppo ella è grande e troppo umile è il verso mio.
Sol chiusi in te, o Libro, dell'anima mia qualche parte.
Va senza gioia. Quasi cenere fredda rechi!
Va, dunque. Roma nostra vedrai...
Tal la vedrai qual gli occhi la videro miei, quale sempre
ne l'ansïosa notte l'anima mia la vede.
Nulla è più grande e sacro. Ha in sè la luce d'un astro.
Non i suoi cieli irraggia soli ma il mondo Roma.

« Poema Paradisiaco »

Che nel *Poema Paradisiaco*, succeduto immediatamente alle *Elegie Romane*, il d'Annunzio ricapitolasse ancóra una volta il suo passato, non deve far meraviglia a nessuno. Era il momento che il poeta stava per entrare nel periodo più decisivo della sua vita, quello che doveva consolidare la formazione della sua personalità, fissare il meglio della sua esperienza goduta e sofferta, darle un orientamento rettilineo, che non avesse più interruzioni.

Si è parlato — a torto — di un impoverimento della sua facoltà poetica, nel tempo stesso che a questo impoverimento si attribuiva il merito di aver suscitato, fra il pubblico, maggiore onda di simpatia intorno al poeta. L'impoverimento si sarebbe manifestato nell'insistere sul tono minore, nel voler fare il buon figliolo, il figliuolo prodigo, l'*enfant blasé*, la pecorella che torna all'ovile, il deluso, il convertito, il pentito che piange sui proprî traviamenti e li espia.

Oh, affidiamoci un po' all'oscura penetrazione della maggioranza, la quale, se può sbagliare sovente nell'apprezzamento dei valori intellettuali, sbaglia assai meno nell'intuizione dei valori morali!

Sappiamo che — nel d'Annunzio — quello che v'è di meno classico è l'intemperanza sessuale: di meno classico, perchè l'intemperanza, qualunque essa sia, è sempre mancanza di misura, l'intemperanza sessuale, poi, è anticlassica per definizione. (Virgilio è più classico di Omero: il suo Enea abbandona Didone, perch'egli ha da fondare una nuova patria; mentre Paride rapisce Elena e rovina la patria antica).

Ma sappiamo pure che all'intemperanza sessuale — di solito — s'accompagna un'esuberanza sentimentale, che è come la naturale ripercussione psichica delle funzioni fisiologiche.

Ora, il d'Annunzio, quando si accusa, si confessa, si flagella da sè, lo fa con tanta esuberanza sentimentale, che noi, francamente, non ce ne sentiamo sempre rassicurati. Ci fa l'impressione di un ragazzo che — avendo fallato — si disperi troppo, ma sia poi anche troppo facile a tornare da capo. Quel suo pentirsi non ci par sufficente garanzia di costanti propósiti nè di stabile ravvedimento. Preferiremmo ch'egli si disperasse di meno, si castigasse di meno, ma fallasse, anche, di meno.

Comunque, la bontà c'è, e quando la vediamo come nel *Poema Paradisiaco*, ne rimaniamo sodisfatti, anche se c'è qualche esibizione superflua e qualche morbidità eccessiva. Non sono più (di questo possiamo ora star certi) gli scatti momentanei, rabbiosi, dispettosi d'irritazione contro sè stesso, come nell'*Intermezzo* e nella *Chimèra*, che avrebbero voluto essere indizî di rimorso e di emenda, ma che troppo spesso erano forse effetto soltanto di nausea, di stanchezza, di estrosità.

Non prenderemo — dunque — alla lettera il *prologo* del d'Annunzio al *Poema Paradisiaco*.

S'egli dichiara che tutta la sua poesia anteriore ha fatto completo fallimento, in quanto

> *nessun dolente al mondo*
> da lui *fu consolato,*
> *nessun oppresso al mondo*
> da lui *fu vendicato,*

possiamo ammetterlo. Ma non già, che tutto ciò ch'egli aveva fatto fosse stato *invano* e men che meno ch'egli ormai sarebbe *morto invano!*

Son troppo note le poesie alla sorella Anna, intitolate *Il buon messaggio*, *Nuovo messaggio*, e quella alla madre, intitolata *Consolazione*. Sono diventate forse più popolari del *Davanti San Guido* di Giosuè Carducci. Basterà addurne qualche strofa, perchè tutti ne rammentino la delicata affettuosità familiare, l'intima virtù di rievoca-

zione delle cose lontane nel tempo e nello spazio, la inarrivabile padronanza nel misurare, distribuire, armonizzare i toni della voce e delle tinte, mantenendoli tutti nei registri minori.

Il poeta, che si crede ed è in effetto convalescente di un lungo e pericoloso morbo morale, non poteva compendiarsi meglio che nel figliolo anelante alla casa della sua infanzia, dove, fra le braccia della madre, sa di trovare ancóra e sempre la più fida amicizia, le memorie intatte della sua innocenza, il compatimento degli errori commessi, il conforto delle delusioni sofferte, il riposo fortificante e necessario prima di rimettersi in viaggio ed affrontare le nuove insidie ed asperità della vita.

Non pianger più — dice il poeta alla madre, che l'aveva tanto aspettato invano, e aveva temuto per lui, mentr'egli sfidava i pericoli del mondo, inseguendo i fantasmi della gloria:

Non pianger più. Torna il diletto figlio
a la tua casa. È stanco di mentire.
Vieni; usciamo. Tempo è di rifiorire.
Troppo sei bianca: il volto è quasi un giglio.
Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato
serba ancóra per noi qualche sentiero.
Ti dirò come sia dolce il mistero
che vela certe cose del passato.
Ancóra qualche rosa è ne' rosai,
ancóra qualche timida erba odora.
Ne l'abbandono il caro luogo ancóra
sorriderà, se tu sorriderai.
Ti dirò come sia dolce il sorriso
di certe cose che l'oblio afflisse.
Che proveresti tu se ti fiorisse
la terra sotto i piedi, all'improvviso?
Tanto accadrà, ben che non sia d'aprile.

Il *Poema Paradisiaco* è tutto pervaso e soffuso di questi semiritmi, di penombre, di chiaroscuri, di tonalità vespertine ed autunnali. Era la tempèrie spirituale di una

giovinezza che, non arrivata ancóra al « mezzo del cammin di nostra vita », era però uscita dal periodo delle turbolenze e, verso i trent'anni, sentiva d'essere più calma e più giudiziosa.

Delle vecchie predilezioni estetiche d'annunziane riappare qualche forma metrica laboriosa, come la *sestina* provenzale, ch'egli — nei *Suspiria de profundis* — usa per riprodurre i mutevoli, angosciosi stati d'animo di un malato febbricitante ed insonne, e la usa con tanta maestria da farla parere l'espressione naturale, istintiva, automatica di ogni uomo che si trovasse in quelle circostanze anormali: è addirittura ossessionante, come qualche novella di Edgardo Pöe.

Si nota un maggiore sviluppo dato agli elementi musicali in confronto dei plastici, coloristici o, comunque, figurativi, che finora avevano la prevalenza: e indizio di questo sono sopratutto i motivi e gli spunti presi direttamente dall'opera musicale del Grieg e del Brahms come tèmi letterarî da rielaborare poeticamente.

Degli autori stranieri — di cui si avverte in questo periodo l'influenza — tiene il primo posto il belga Maurizio Maeterlinck: e io lo rilevo, non per confermare la credenza nelle presunte e così dette *imitazioni* d'annunziane, ma per recare — anche questa volta — la testimonianza ch'egli era affiatato coi più insigni artisti della letteratura mondiale e che a lui si deve, se la letteratura italiana contemporanea, di nazionale è ridiventata internazionale.

L'ideale della Bontà

Con l'Epilogo del *Poema Paradisiaco* noi sentiamo che qualche cosa di morto è veramente rimasto dietro di noi, senza più possibilità di risorgere, e — quel ch'è più — sentiamo che con noi è rimasto il d'Annunzio migliore.

È stata una vera maturazione di bontà.

O Giovinezza, ahi me, la tua corona
su la mia fronte già quasi è sfiorita.
Premere sento il peso de la vita,
che fu sì lieve, su la fronte prona.
Ma l'anima nel cor si fa più buona,
come il frutto maturo. Umile e ardita,
sa piegarsi e resistere; ferita,
non geme; assai comprende, assai perdona.
Dileguan le tue brevi ultime aurore,
o Giovinezza; tacciono le rive
poi che il tonante vortice dispare.
Odo altro *suono, vedo* altro *bagliore.*
Vedo in occhi fraterni ardere vive
lacrime, *odo* fraterni petti ansare.

Rida chi vuole, di questo sonetto alla *Giovinezza:* io non ci vedo l'ammainar delle vele d'un libertino invecchiato anzi tempo, sfinito dai precoci piaceri, convertitosi al bene perchè ormai non più capace di commettere il male. Non c'è fiacchezza, ma raccoglimento. Non è il cavallo che si butta stracco per terra, a metà della corsa, ma il cavallo che sosta a una tappa ed esplora già con lo sguardo il prossimo tratto di via ch'egli ha ancor da percorrere.

Ed ora il d'Annunzio non ripete più il *vanitas vanitatum,* ma intima a sè stesso:

Convien compire tutto quel ch'è giusto.

Non esclama più, sconfortato:

Arte, o tremenda!
Noi t'adorammo invano.

Ma chiede alla propria mano:

E tu, mia mano,
quale forma prostrata sollevasti?

Ora, gli pare di essersi risvegliato — come Dante — da un gran sonno: quel sonno morale che aveva fatto precipitare anche lui nella selva del Male. Ora il sonno è fu-

gato: i sogni sono fugati. Il poeta che, appena desto, aveva visto raggiare sopra di sè un altro cielo, che aveva udito altre voci, altri canti, aveva udito

tutti i pianti
umani, tutti i pianti umani che la Terra
nel suo cerchio rinserra;

aveva udito

tutti i vani gemiti e gli urli insani
e le bestemmie immani,

ma s'era indugiato a cantare ancóra il proprio passato, a

ingannare la vita ricordando quella morte,

ora si propone di non deviare mai più, di non tornare più indietro, di non rimpiangere nè cantare le cose perdute: vuol chiudersi in un austero silenzio, per allenarsi convenientemente alla nuova impresa che lo attende, alla composizione di quel poema umano che descriverà fondo a tutto l'Universo.

È un momento solenne, che ricorda quello di Dante, quando — sulla fine della *Vita Nova* — dopo aver narrato ai lettori com'era sorta in lui la concezione della *Divina Commedia*, depone la penna e dichiara di voler attendere a un serio e profondo lavoro preparatorio, per poter degnamente eseguire la grande opera di cui egli già intravvedeva l'immortale sopravvivenza nei secoli.

Altrettanto mistica è l'aura di cui il d'Annunzio circonfuse gli ultimi versi del *Poema Paradisiaco*, intitolati *I Poeti*.

Or conviene il silenzio: alto silenzio. Oscuro
è il sogno del futuro.
Nuova morte *ci attende. Ma in qual giorno supremo,*
o Fato, rivivremo?
Quando i Poeti *al mondo canteranno su corde*
d'oro l'inno concorde:
— O voi che il sangue opprime,
Uomini, su le cime
splende l'Alba sublime!

Se voi rileggete — dopo questo che possiamo chiamare il terzo Manifesto d'arte d'annunziano, posto come Congedo alla fine del *Poema Paradisiaco* (gli altri due erano posti come Congedi alla fine dell'*Intermezzo* e della *Chimèra*) —, se voi rileggete il sonetto intitolato *La Parola* (e contenuto nel *Poema Paradisiaco*), voi avvertite súbito che non si tratta più del potere puramente estetico della Parola, esaltato, con tanto scandalo e disapprovazione dei critici, nei sonetti a Giovanni Marradi.

Parola, che l'amor da la rotonda
bocca mi versa come unguenti e odori;
Parola, che da l'odio irrompi fuori
fischiando come sasso da la fionda;

sola virtù che da la carne immonda
alzi gli spirti e inebri di fulgori;
o seme indistruttibile ne' cuori,
Parola, o cosa mistica e profonda;

ben io so la tua specie e il tuo mistero
e la forza terribile che dentro
porti e la pia soavità che spandi;

ma fossi tu per me fiume tra i grandi
fiumi più grande, e limpido nel centro
de la Vita recassi il mio pensiero!

L'esaltazione della Parola — fatta nei sonetti al Marradi — ne risulta ora, qui, completata, chiarita e purificata; per lo stesso d'Annunzio (se mai — allora — avesse avuto per il capo idee non molto diverse da quelle che gli attribuivano i critici).

La Parola ora gli appare non come uno strumento d'arte, un mezzo tecnico di piacere, per suscitare il gioco della fantasia col sussidio degli orecchi o degli occhi; ma gli appare come il segno mistico, necessario, dell'idea per concretarsi e per trasmettersi, inscindibile da essa, perchè senza quel segno non potrebbe neppur essa, non dico trasmettersi altrui, ma neppur nascere per sè stessa.

Come i Greci non distinguevano originariamente fra poesia in senso letterario e poesia in senso di azione, perchè *poesia* voleva dire *azione*, così il d'Annunzio non distingue

fra *parola* come segno e tutto quello che essa significa. Ogni azione cosciente presuppone un'idea, che ne costituisce il programma, come genera altre idee che ne costituiscono il commento ed entreranno a lor volta nel programma di altre azioni, generate dalla prima.

In tutte queste funzioni dello spirito e del braccio, che si alternano e s'intrecciano (e non è sempre facile discernere quando prima sia l'una e quando l'altra), la Parola non manca mai. Essa è il segno di ciò *che è*. Se i teologi e i filosofi hanno dato a Dio, creatore del Tutto, anzi lui stesso *il Tutto;* se gli hanno dato il nome di *Mente* o di *Pensiero* (*Logos, Nous*), gli hanno dato però anche quello di *Verbo* o *Parola*, ed hanno immaginato che « il Verbo si fosse fatto carne » per redimere l'umanità.

In questo mistico significato dobbiamo prendere ora la *Parola* del d'Annunzio. Egli sente che la Parola è lo strumento di cui deve servirsi per compiere la sua missione divina di poeta.

Poichè l'ultimo suo Congedo è per l'appunto intitolato *I Poeti:* non i verseggiatori, non i poeti di bassa forza, d'ispirazione a scartamento ridotto, ma i *poeti* nell'accezione più alta e più lata del vocabolo, come intendevano i greci o come intendeva il nostro Giambattista Vico, quando compendiava nel poeta l'ideale dell'uomo più perfetto, quello che nella società umana stabilisce la direttiva dell'azione, designandone la mèta, confortando a percorrerne la via, celebrando le vittorie, consolando delle pèrdite.

E il d'Annunzio aveva coscienza di appartenere alla schiera di quei poeti.

« Odi Navali »

Il programma della nuova opera il d'Annunzio ce l'ha appena fatto intravvedere. Ma noi abbiamo già compreso che si tratta di un disegno vasto, riguardante i destini di tutta l'umanità.

Un nuovo poema di spiriti universali, dunque.

Se per questo non si giudicava ancora sufficentemente armato, il d'Annunzio — nell'attesa — diede tuttavia qualche saggio del nuovo mondo d'ispirazioni, al quale avrebbe d'ora innanzi attinto e che d'ora innanzi sarebbe stato il soggetto del suo canto.

La mutazione più caratteristica dell'arte preannunciata doveva consistere nella sua oggettività. Il poeta metteva in seconda linea il proprio io, la storia delle sue vicende personali, occupandosi, invece, di quanto avveniva fuori di lui, intorno a lui, di quanto concerneva la vita degli altri, la vita di tutti.

E cominciò dall'umanità ch'egli aveva più vicina, dall'umanità della patria. Per un uomo che usciva appena allora dal cerchio della propria individualità, la prima realtà concreta di cui potesse sentire l'esistenza e la passione doveva essere la patria. Passaggio — per lui — tanto più facile e naturale, in quanto la sua patria era l'Italia.

Già nel *Canto novo*, tra il bollore delle prime ispirazioni poetiche, al d'Annunzio era balzato dal petto l'inno della giovinezza spontaneamente, irresistibilmente associato al pensiero della patria.

O mare, o gloria, forza d'Italia,
alfin da' liberi tuoi flutti a l'aure
come un acciar temprata
la giovinezza sfólgori!

E al mare aveva invitato la sua Lalla, con versi che — nelle successive edizioni — furono ritoccati, ma che io devo leggervi nella loro forma primitiva.

Al mare, al mare, Lalla, al mio libero,
tristo, *fragrante, verde Adriatico,*
al mar de' poeti, al presente
dio che mi tempra nervi e canzoni!

Quel *tristo*, che il d'Annunzio scriveva a diciott'anni e che poi — per ragioni estetiche — escluse dall'edizione definitiva, doveva rivivere più tardi nell'*amarissimo Adriatico*. Ma voi avete qui la prova che quell'*amarissimo* aveva già le sue radici nell'animo del d'Annunzio giovinetto.

Se nell'ambiente freddo e corretto dell'*Isottèo* e della *Chimèra* ogni risonanza politica era ancor più fuori di posto che nel *Canto novo* e nell'*Intermezzo*, l'affetto all'Italia si fa udire tuttavia nella sua forma, forse, più simpatica di nostalgia regionale, per cui la regione s'identifica con la patria.

Or n'andremo alla patria,

cantava il d'Annunzio all'amico e conterràneo Michetti, nell'Epilogo della *Chimèra*

ove più molle
per la falcata riva ondeggia il mare
e più mite è l'olivo in cima al colle.

C'è già, in questi versi, quel sentimento virgiliano dell'attaccamento alla propria terra, ritrovata e ripossèduta come dopo angosciose e infinite trepidazioni e peregrinazioni, rigoduta come un tranquillo punto d'approdo, cantata con intima gratitudine per tutto il bene che ci par venire da lei; come custode di tutto il meglio che riconosciamo in noi stessi.

E il *Poema Paradisiaco* riprende il motivo appena sfiorato nella *Chimèra* e ne fa l'Elogio della *Nutrice*, simbolo della salutare influenza materna, esercitata su di noi dal nostro prossimo più immediato, che — essendo partècipe della medesima stirpe — ne è, anche, il rappresentante più semplice e più puro.

Datemi i frutti succulenti,

esclama, ancóra, il d'Annunzio, nella lirica *O Rus!*, con egual sentimento,

i buoni
frutti della mia terra, *ch'io li morda.*
Ah, forsennato chi non si ricorda
di te, Madre, *e de' tuoi semplici doni!*

Questo sentimento, quanto più s'era approfondito nell'affetto — quasi, direi, *materiale* — alla propria terra, altrettanto s'era allargato nel concetto *ideale* della patria che gli va intimamente congiunto.

Ne abbiamo avuto la prova nel Congedo delle *Elegie Romane,* dove il d'Annunzio concludeva la tragedia del proprio amore parlando di « Roma » con lo stesso fremente e commosso entusiasmo col quale il Carducci l'aveva cantata nell'ode barbara intitolata — per l'appunto — *Roma* o in quella *Per l'annuale della sua fondazione!*

Fra la regione e Roma c'era l'Italia.

Il d'Annunzio intonò quindi il novo canto d'Italia.

E cominciò dal mare.

Il mare è la mia patria, la patria dei liberi!

È un verso di *Primo Vere;* scritto forse dal d'Annunzio quando aveva ancóra sedici anni.

Nel mare aveva visto il simbolo di sè stesso: nel mare egli vede il simbolo della patria.

Missione patriottica e sociale

Se il Carducci aveva intitolato *Odi Barbare* le sue, ritenendo che fosse necessario infondere a quest'Italia moderna, infrollita dalle raffinatezze di una civiltà troppo antica, un po' del vigore primitivo — il d'Annunzio invece intitolerà *Odi Navali* le proprie, ritenendo che bastasse richiamare l'Italia alla tradizione delle sue glorie marinare (anzichè al concetto della forza barbarica), perchè

sentisse rivivere in sè stessa gli spiriti migliori della sua umanità, non solo quelli della energia fisica e bruta, ma anche quelli della libertà morale.

La nave è la prima di queste superbe odi d'annunziane.

La nave, simbolo, documento, monumento di civiltà, non di barbarie.

La nave; opera di una meravigliosa collaborazione d'energie umane; risultante da una somma infinita di sforzi concordi, ove hanno avuto campo di esercitarsi e di prestare il massimo loro contributo le virtù e i fattori più disparati, l'intelligenza e la pazienza, l'intuizione e lo studio, la mente e il braccio, il lavoro individuale e personale nonchè il lavoro collettivo e meccanico.

La nave, strumento pacifico di commercio e arma terribile di guerra.

La nave, sulle cui antenne il nome d'Italia fu portato ai confini più lontani della terra.

La nave, che è la storia e la gloria d'Italia: è il *Duilio* rostrato di Roma che annienta la potenza mediterranea di Cartagine; è la *Santa Maria* su cui Cristoforo Colombo schiude all'Europa la via delle Americhe; è la galèa veneziana di Sebastiano Venier che sostiene a Lèpanto la difesa della cristianità contro la ferocia del turco; è il *Piemonte* su cui Garibaldi salpa per il « folle volo » di Marsala; è il *Re d'Italia* che a Lissa preferisce la morte al disonore e si sprofonda fra i gorghi dell'Adriatico con la sua fede nella prossima riscossa; è la *Stella Polare* che col Duca degli Abruzzi dirige — a scoperte più disinteressate e più ideali delle scoperte di Cristoforo Colombo — il genio, la scienza, l'audacia d'Italia.

Va, va con la tua gloria, o Nave; oltre tutte le sirti
attingi l'Atlàntide estrema;
giungi la terra ignota che libera guardano i cieli
ridenti, che libera il Sole
ama. Va, va, o Nave, secura oltre tutte le sirti,

là dove i figli eguali d'innanzi a la Madre comune
partiscono il frutto e la fiamma;
dove in città sonanti di popolo laborïoso
onorasi il vecchio dei campi
che esercitò la vita nell'opera sacra del pane;

dove, fuor d'ogni giogo e fuor d'ogni vincolo, ognuno
espande il poter che in sè chiude;
dove ognuno in sè stesso è sovrano, ha in sè le sue leggi,
ha in sè la sua forza e il suo sogno;
dove fratello al grande pensiero è il tenace lavoro;

dove sorgono e stanno come invïolabili querci
tra gli uomini i grandi pensieri;
dove scende invocata dai puri poeti e serena
tra gli uomini sta la Bellezza;
dove l'amore crea la vita e respira la gioia.

Passa — attraverso queste *Odi* — il soffio travolgente della democrazia, ma di una democrazia che nulla ha da fare con la classica democrazia latina. E il segno è dato da citazioni e da imitazioni che il d'Annunzio deriva — ora — dal poeta americano Walt Whitman; il poeta della democrazia romantica, quella democrazia alla quale poteva accostarsi il d'Annunzio appena uscito dalla crisi della *Chimèra* estetico-afrodisíaca e troppo fresco ancóra del suo aristocratico individualismo. Poichè la democrazia classica pone come fondamento e come fine l'equilibrio fra l'io del cittadino e la società intera, muove dall'individuo per subordinarlo allo Stato: la democrazia romantica muove, invece, dallo Stato e tende alla proclamazione dell'autonomia individuale.

È l'io barbarico che si divincola dalle relazioni sociali e si contrappone all'aristocrazia in quanto aristocrazia vuol dire ordine, disciplina, obbedienza, gerarchia, collaborazione, abnegazione, civiltà.

Il d'Annunzio, in questo momento, della democrazia romantica, tipo americano, doveva subire fortemente l'attrattiva per le ragioni che verremo più oltre esponendo.

Ma gli echi dell'individualismo che risuonano in queste *Odi Navali* sono la scòria delle crisi superate, e voi non dovete lasciarvene intontire.

Aprite bene invece gli orecchi alle *nuove* idee che — fra le scòrie — vanno facendosi strada. Se il d'Annunzio non è ancóra il pontefice della moderna poesia, intesa nel senso religioso che gli udimmo esprimere nell'Epilogo del *Poema Paradisiaco*, egli ne è però ormai certamente l'apostolo. E se non possiamo menargli buona la sua dichiarazione di democrazia ne' riguardi sociali e umanitarî, non abbiamo alcuna difficoltà a riconoscere che — ne' riguardi nazionali — egli era perfettamente in regola.

Quando il d'Annunzio parla delle tradizioni millenarie della marina italiana, quando parla de' suoi trionfi avvenire, potremo pensare ch'egli sfrutti vecchi motivi retorici; ma quando s'ispira ai problemi dell'irredentismo, non era — perdio — fuori della realtà più prossima ed urgente. Se qualcuno — allora — ha dubitato della sua sincerità, ne dovrà fare amarissima ammenda in cuor suo, purchè ricordi la eroica *Beffa di Búccari*.

Ma più che di stabilire la sua sincerità, a noi preme di stabilire la sua chiaroveggenza.

I fatti che aggiunse lui stesso alle proprie parole, la vittoria che ha coronato la guerra mondiale sono il migliore commento ai versi che il d'Annunzio scriveva fra il 1892 e il '93.

Leggiamo (e basterà lèggere) l'ode *A una torpediniera nell'Adriatico*.

Il d'Annunzio cantava la necessità della riscossa di Lissa con un vigore di passione ben più puro, più maschio, più solenne, più alto di quello che aveva saputo infondere nel suo *Saluto italico* il Carducci.

Qui non ci riscaldiamo al fuoco della patria un poco alla volta, prendendo le mosse da un gesto di dispetto per le corbellerie dette da un critico letterato, ma pro-

rompiamo di colpo, fin dalle prime battute, in un impeto lirico, che si sostiene, per una continua e alata ascensione, fino alle ultime.

Al *Quando?* del Bronzetti, che il Carducci faceva discendere all'Italia dalle Alpi di Bezzecca, il d'Annunzio contrapponeva il grido di Faa di Bruno, riemergente dai gorghi di Lissa, e quel grido era più che una interrogazione: era un comando che non ammetteva altra dilazione.

A Bezzecca c'era una vittoria da riscattare, a Lissa una vergogna da detergere.

Ebbene, il d'Annunzio ci fa sentire più forte la vergogna della battaglia non vinta che il dolore della vittoria perduta.

Ed anche in questo ha superato il Carducci.

Naviglio d'acciaio, diritto veloce guizzante
bello come un'arme nuda,
vivo palpitante
come se il metallo un cuore terribile chiuda;

tu che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili
come l'arme su la cote,
e non soffri i vili
su la piastra ardente del ponte che il fremito scuote;

messaggero primo di morte sul mar guerreggiato,
franco vèlite del mare,
tu passi, — e il tuo fato
io seguo nel flutto guardando la scia luccicare.

Crollan dal ciel sommo valanghe di nubi difformi
fra colonne alte di raggi;
irapassano a stormi
a stormi gli uccelli radendo con gridi selvaggi;

sotto la bufera cinereo là verso Ancona
l'Adriatico s'oscura:
se di lungi tuona,
il rombo rimbomba giù giù per la cupa calura.

Fa schermo la nube. Ma l'occhio dell'anima scorge
oltremare in lontananza
la città che sorge
alta nel suo golfo splendendo a la nostra speranza,

da tutte le torri splendendo nell'unica fede:
« Sempre a te! Sempre la stessa! »
poi che ancóra crede,
la triste sorella domata, a la nostra promessa.

E un'ombra s'allunga, s'aggrava su l'acque (io la scorgo
con un brivido interrotto
crescere, nel gorgo
livido una macchia far come di sangue corrotto);

s'allarga da Lissa remota a la riva materna.
Ecco, appar Faa di Bruno.
« Sarà dunque eterna
la vergogna? ». E ascolta. « Nessuno risponde, nessuno? ».

Tu, tu, o naviglio d'acciaio, veloce guizzante
bello come un'arme nuda,
vivo palpitante
come se il metallo un cuore terribile chiuda;

tu che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili
come l'arme su la cote,
e non soffri i vili
su la piastra ardente del ponte che il fremito scote;

messaggero primo di morte sul mar guerreggiato,
franco vèlite del mare,
oh, rispondi! Il fato
è certo; e a quel Giorno s'accendono i fochi su l'are!

5.

LAUS VITAE

Il poema dell'epoca moderna — Il mito del gran Pan — L'ideale dell'Illimitato — Pessimismo e ottimismo

Se Dante impiegò un quarto di secolo a compiere quel poema ch'egli si riprometteva di scrivere sulla fine della *Vita Nova*, il d'Annunzio ci mise dieci anni a compiere il suo: quel poema, cioè, più grande, d'importanza universale, il cui piano gli era balenato sulla fine del *Poema Paradisiaco*.

Nel 1893 erano comparse, insieme col *Poema Paradisiaco*, le *Odi Navali*, nel 1903 comparve il primo volume delle *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*.

Dieci anni possono sembrare pochi, se confrontiamo con Dante. Ma se pensiamo alla produttività vertiginosa del d'Annunzio, se pensiamo alla febbrile attività dei nostri tempi, alla furia che è la loro speciale caratteristica, all'intensità cerebrale che mettiamo in tutte le nostre cose, dobbiamo dire che i dieci anni del d'Annunzio contano forse più dei venticinque di Dante.

Ma non è il tempo che fa l'opera d'arte: le leggi della creazione geniale si sottraggono ancóra alla nostra conoscenza: e troppe opere, nate quasi di getto, riuscirono più perfette di altre, cui gli autori prodigarono cento volte tanto di cure pazientissime, lunghissime e laboriosissime.

Noi dobbiamo chiederci piuttosto, non quanto tempo ci abbia messo il d'Annunzio, ma se il suo poema è riuscito o no, e cercare di spiegarcene il perchè.

Il poema dell'epoca moderna

Quando il Carducci venne fuori coi sonetti del suo *Ça ira*, fu un gran discutere intorno alla possibilità di far rivivere il genere letterario del poema.

Il Carducci stesso fu dell'opinione che i tempi moderni non permettessero più quel genere: la loro forma letteraria prediletta era il romanzo in prosa; quanto alla poesia, non c'era posto che per la lirica!

Questioni oziose o — a meglio dire — mal piantate.

Nessun genere letterario si lascia mai mettere definitivamente alla porta: e men che meno quelli che non rappresentano gusti solitarî, tendenze individuali o d'eccezione, ma corrispondono a gusti e tendenze fondamentali e collettive, come — per l'appunto — il poema, il romanzo, la lirica, la drammatica. Quello ch'è eterno non resta, ma ritorna.

La necessità della vita vuole che nelle predilezioni umane i generi letterarî si alternino l'egemonia: la critica storica ha da constatare e da registrare la serie di questi turni egemònici, non ha da proclamare la decadenza o l'estinzione di nessuna dinastia.

Mentre viveva il Manzoni e dominava il genere del romanzo, non cessavano per questo i romantici di tentare e ritentare il poema. Fuori d'Italia (nominerò uno per tutti) era Victor Hugo che rifaceva la *Leggenda dei secoli*: da noi, il Prati, pontefice del romanticismo italiano nell'epoca del Risorgimento, non iscrisse mai un romanzo, ma calcò e ricalcò le vie del Byron, dello Chateaubriand, del Lamartine, del Goethe, e ci diede una serie di poemi, dal *Rodolfo* all'*Ariberto*, dall'*Ariberto* all'*Armando*. Il Rapisardi, il Checcucci, lo Zamboni, il Milelli, il Corradino, il Colautti, il Butti — chi aderendo a un indirizzo, chi a un altro, chi trattando un argomento, chi un altro — seguitarono a produr poemi, convinti di non obbedire

solamente a un proprio bisogno spirituale, ma d'ispirarsi anche a un bisogno spirituale de' loro contemporanei. E tanto poco s'ingannarono che, un bel giorno, lo stesso Carducci rivelò un saggio... di un suo poema storico, *La Canzone di Legnano* (se poscia non lo finì, non dipese certo dal mancato favore del pubblico per il genere del poema!).

Sicchè, quando anche il d'Annunzio rivelò il proprio, non era minimamente il caso di crederlo un anacronismo. Non era l'epoca moderna, e in ispecie quella vissuta dal d'Annunzio, degna d'essere cantata coi modi di un poema?

L'epoca nostra, che prende le mosse dalla Reazione cattolica del 1500 e — attraverso la Rivoluzione francese, le guerre napoleoniche, le lotte del Risorgimento — salì al culmine della borghesia capitalistica; l'epoca nostra, che rivendicò la libertà più assoluta del pensiero, che celebrò i trionfi più audaci della scienza, che accumulò tesori di coltura, scavando il sottosuolo di tutti i secoli antichi, di tutte le terre più lontane, che — oppressa dalla mole del suo stesso sapere, resa frenetica dalla tensione di tutte le sue energie spirituali — si contorse poi nello spasimo del più nero pessimismo, ebbe noia del suo stesso progresso, anelò, come a sfogo della sua tragica insodisfazione, a una conflagrazione mondiale che sovvertisse ogni ordine e ci restituisse la sensazione delle cose primigènie; questa epoca, tremenda ne' suoi sforzi, nelle sue aspirazioni, nelle sue vittorie, nelle sue catastrofi, aspetta ancóra il suo poema, che la narri in tutta la sua grandezza e in tutta la sua miseria, com'ebbero il loro l'epoca di Virgilio, di Dante, dell'Ariosto e del Tasso.

Il d'Annunzio sentì tutta la poesia de' suoi tempi e volle darci il poema aspettato e desiderato.

Il mito del gran Pan

Il Prati, con l'*Armando*, ci aveva narrato la crisi della sua generazione, dibattèntesi fra la tradizione romantica del pensiero cristiano e il moderno positivismo razionalistico. Come il Tasso, preso nella crisi fra la tradizione classica del pensiero umanistico e l'infierire della Reazione cattolica, ne perdette la ragione, così l'eroe del Prati finì col rimetterci la ragione e la vita.

La soluzione del d'Annunzio è diversa. Nel conflitto fra il moderno e l'antico egli si decide per il principio classico: riconferma e sviluppa il classicismo carducciano e lo porta fino alle sue estreme conseguenze.

Vede o crede di vedere nell'epoca nostra il trionfo del principio classico e conclude quindi ottimisticamente.

La prima parte del suo poema sarà un elogio della vita; si chiamerà, anzi, alla latina, *Laus Vitae*.

Non aveva già cantato il Carducci:

tutto trapassa e nulla può morir?

Non aveva ammonito:

bella è la vita e santo è l'avvenir?

Ebbene, il d'Annunzio riprende l'insegnamento e lo grida con voce più sonora. Ripudia formalmente, esplicitamente, anche lui, il Cristianesimo; anzi, se il Carducci aveva inveito contro Cristo, «il Galileo dalle rosse chiome», il d'Annunzio inveirà, con inaudita violenza, addirittura contro la Madre di Cristo!

Il nuovo verbo che il d'Annunzio evangelizza s'impernia, fin dal prologo del suo poema, sulla contrapposizione del panteismo pagano al panteismo cristiano. Il panteismo pagano era l'unità concettuale e sentimentale

in cui si raccoglieva il politeismo della realtà materiale. Il panteismo cristiano era l'unità reale e materiale in cui si assorbiva, spariva, si negava ogni singola diversità tangibile o intangibile. Il panteismo cristiano era rigidamente monistico e, per quanto — in pratica — si contradicesse, ammettendo accanto al suo unico dio (che poi, viceversa, era trino) una gerarchia superumana, di angeli e di santi, non ammetteva però affatto — in teoria — nessuna apparenza politeistica. Più brevemente, il panteismo pagano *era* l'astrazione della realtà: il panteismo cristiano *voleva essere* la realtà dell'astrazione.

Il monismo cristiano riassunse il suo grido di vittoria sul politeismo pagano nel grido che la leggenda disse esser risonato nel giorno in cui Cristo morì sulla croce: « Pan è morto! ».

A quel grido, che avrebbe segnato, nei secoli lontani, la morte della paganità, il d'Annunzio contrappone ora il proprio grido: « Il gran Pan non è morto! ».

Ed egli chiama intorno sè, a raccolta, tutti gli uomini: vuol persuaderli ch'essi hanno smarrito il piacere della vita e che per riacquistarlo bisogna tornare a concepire, sentire e praticare la vita come i pagani antichi.

La vita bisogna adorarla e goderla quanto più è possibile nella sua diversità: col tutto noi non possiamo venire a contatto che attraverso il singolo. Quindi, chi più viene a contatto con le singole cose, tanto più viene a contatto col tutto. Il tutto è l'insieme di tutte le cose diverse. L'unità e la diversità sono inscindibili: solo, che l'unità è superiore alla diversità e la include in sè stessa. *Pan, il gran Pan* è l'una e l'altra: e questa è la divinità, nuova ed antica, alla quale noi dobbiamo esser devoti.

A questa conclusione il d'Annunzio era pervenuto dopo una lunga serie d'esperienze e di meditazioni: e le tappe principali della sua peregrinazione spirituale dal mondo dell'errore sino alla scoperta della verità egli ce

le racconta nella *Laus Vitae*, ch'è come l'introduzione o il preambolo alle *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*.

In realtà, la *Laus Vitae* è un poema dentro il poema.

Il d'Annunzio, per raccontarci la storia íntima del suo spirito, non si distacca dalla forma tradizionale dei maggiori poemi: la forma allegorica del viaggio. Un viaggio è l'*Odissèa*, un viaggio è l'*Enèide*, un viaggio è la *Divina Commedia*. Viaggiare fanno l'Ariosto, il Tasso, il Byron, il Prati ai loro eroi, in cerca della pace, della felicità, della verità, per espiare, per redimersi o per salvarsi.

E il d'Annunzio viaggia. Ci narra anzitutto una specie di pellegrinaggio ch'egli ha fatto, in carne ed ossa, non solo, ma in compagnia d'altri, alla terra dei miti pagani, alla patria del classicismo: la Grecia.

Ma, come succede nell'*Ultimo viaggio di Odisseo* — cioè ad Ulisse nel poemetto di Giovanni Pascoli —, così anche il d'Annunzio non trova più nulla, nella Grecia moderna, dell'antico spirito classico. Trova solo gente cristianizzata, immèmore de' bei miti pagani, tralignata dalle sue più pure tradizioni, depravata e imbarbarita.

I miti del gran dio Pan non sono supèrstiti che nella fantasia, nella memoria, nell'anima del d'Annunzio e de' suoi compagni, ed egli ne alterna continuamente la rievocazione al racconto delle sue avventure di viaggio.

Finchè, a un certo punto, di fronte a tale decadenza, il d'Annunzio ha la visione di Roma.

Gli sovviene dell'*altra* patria di Pan, dove il pensiero pagano ha creato monumenti forse più saldi che quelli della Grecia; dove vivono *ancóra* uomini che ramméntano, nelle fogge del vestire, nelle consuetudini, nelle professioni, negli atteggiamenti... « i fauni antichi » (aveva detto il Carducci nell'ode *Alle fonti del Clitunno*), « i centàuri villosi », dice ora il d'Annunzio; dove, per ogni testimonianza d'azione eroica compiuta dai Greci, si può addi-

tare la testimonianza di un'azione eroica per lo meno pari, anzi superiore, compiuta dai Latini. E la prova di questa superiorità ei la cerca sul suolo della stessa Grecia, nelle rovine — che ancóra dovrebbero esserci — di una statua del Tempo, consacrata da Quinto Pompeo figlio d'Aulo e da' suoi due fratelli alla Potenza di Roma e all'Eternità de' Misteri.

E del lazïale deserto
mi sovvenne, dell'Agro
cavalcato dagli acquedotti
roggi e dai centauri villosi
che guidano il gregge con l'asta;
della Latina Via
sovvennemi e della Flaminia
e dell'Appia grave di tombe.
E mi levai, al conspetto
di Salamina, pensoso
del Crèmera. E tra la muraglia
del perìbolo santo
e il portico dorico, io, pieno
*dell'*altra *mia patria, cercai*
sul suolo il vestigio dell'ampia
base onde sorgeva la statua
del Tempo, che Quinto Pompeo
figlio d'Aulo e i suoi due fratelli
consacrarono quivi
alla Potenza di Roma
e all'Eternità dei Misteri.

Il d'Annunzio torna quindi in Italia: l'Agro laziale e la Cappella Sistina, i due poli dell'idea romana (Roma pagana e Roma cattolica), l'uno con la solennità del suo paesaggio naturale, pieno ancora di robusta vita primitiva, l'altra con la misteriosità de' suoi simboli religiosi, sàtura d'un'arte che ha raggiunto gli ultimi fastigî della civiltà, gli danno la certezza che quivi si formeranno i miti novelli dell'umanità, de' quali egli

diede un primo esempio alle folle (che se ne mostrarono entusiaste) con *La Canzone di Garibaldi.*

Bellezza dei miti novelli
non anche nata! Divine
trasfigurazioni
delle forze operanti
nella profondità segreta
della stirpe dominatrice!
Fiammei fiori della radice
innumerevole che abbraccia
la sua terra con fibre
inespugnabili! Supreme
testimonianze d'un sangue
armonïoso! Gli olivi
che fioriscono a specchio
del Mediterraneo Mare
ancor vedranno fumare
i roghi accesi ai numi
indigeti e udranno il peana,
quando restituita
su l'acque sarà la più grande
cosa che mai videro gli occhi
del Sole: la Pace Romana.

Ma nemmeno la vita delle città moderne, dove le energie umane hanno trovato i modi di svolgersi irrefrenabilmente, quasi superando i limiti della loro possibilità, nemmeno la suprema sodisfazione che gli diedero le folle deliranti d'entusiasmo al canto del novello mito garibaldino vale a render completamente felice il d'Annunzio.

La gioia sublime, l'ultimo termine del suo rapimento (e questa è la terza ed ultima tappa del viaggio), ei la raggiunge solo nel Deserto libico.

La pressura delle folle cittadine, pure assiepate ai suoi fianchi per applaudirlo e divinizzarlo, gli fa nascere più intenso il desiderio della solitudine: è là, in braccio

alla natura non violata da nessun vestigio umano, ch'egli si sente veramente pacifico e felice.

Non lo turbano più i conflitti per la giustizia, i tormenti spirituali per la verità. Non avverte più nemmeno le passioni preminenti del suo cuore, i quattro stimoli predominanti del suo temperamento: Volontà, Voluttà, Orgoglio, Istinto.

Non avendo più da gareggiare nel confronto con alcun simile suo, ora gli par d'essere il figlio unico della Natura universa ed immortale: gli par d'essere immedesimato con essa, e in questa sensazione — ch'egli àugura a tutti e a ciascuno — attinge il colmo della felicità.

È questo il momento in cui scende dentro di noi il dio Pan: è un momento, non può essere che un momento, poichè la nostra felicità è fatta di soste e non di mete definitive.

Mentre il d'Annunzio prova il supremo piacere di sentirsi tutto solo in braccio alla Natura, sua Madre immortale, ode già un rombo lontano che dice: « Son qua, Ulissíde! ».

È la voce del Destino, il dèspota che impone all'uomo di procedere sempre, di tappa in tappa, senza credere mai di essere arrivato.

Onde il d'Annunzio chiude la sua *Laus Vitae* con questa preghiera alla Natura:

Madre, Madre, fa che più forte
e lieto io sia, quando la voce
del dèspota ch'io ben conosco,
che udii tante volte, la maschia
voce nel mio cor solitario
griderà: « Su, svégliati! È l'ora.
Sorgi. Assai dormisti. L'amico
divenuto sei della Terra?
Odi il vento. Su! Sciogli! Allarga!
Riprendi il timone e la scotta;
chè necessario è navigare,
vivere non è necessario ».

Come avviene di tutte le opere eminentemente sintetiche, le quali rappresentano la maturazione di un pensiero lungamente meditato e lungamente svòltosi, — non basta —, ma riassumono un'epoca in tutti i suoi rapporti col passato e in tutte le sue divinazioni dell'avvenire, anche la *Laus Vitae* ebbe per primo effetto fra il pubblico una sensazione di stupore e di stordimento.

Il valore di simili opere non si apprezza mai di colpo. Ci vuole del tempo, della pazienza, dello studio per comprenderne tutta la portata, e spesso appena gli eventi della storia rivelano il significato profetico di certe intuizioni e di certi ammonimenti.

Ci furono súbito — naturalmente — gli entusiasti e ci furono i demolitori.

I demolitori gridarono alla inorganicità del poema, nel quale notavano una grave sproporzione fra le tre parti del viaggio (Ellade, Roma, Deserto libico); un accozzo ibrido di procedimenti estetici diversi nel passaggio continuo dall'itinerario di un viaggio realistico alla rievocazione fantastica dei miti antichi (quasichè si trattasse di un viaggio allegorico sul tipo del dantesco); una insufficente giustificazione logica del pensiero fondamentale, falso nelle sue premesse e nelle sue deduzioni.

L'accusa di inorganicità può sembrare strana per un poema che — esteriormente guardato — reca tutti i contrassegni della simmetria più rigorosa, più cosciente, più voluta. Di questa ricerca (di simmetria) il d'Annunzio stesso si vanta, come s'egli avesse mirato a ottenere i medesimi effetti della cabalistica dantesca. In un dato punto del suo poema, anche il d'Annunzio richiama l'attenzione del lettore sul fatto che la *Laus Vitae* è composta di 8400 versi, distribuiti in 400 strofe, ciascuna delle quali è composta a sua volta di 21 verso, mentre il poema intero ha, poi, una seconda distribuzione in 21 canto.

Tutte queste combinazioni volute e ottenute suggeriscono al d'Annunzio l'idea di parecchie allegorie: il poema,

nel suo complesso, gli appare come un tempio quadrato, con cento colonne per ogni lato (le 400 strofe di 21 verso ciascuna). La strofe di 21 verso gli appare come una sampogna di canne ineguali, ordinate in tre file. I quattro lati del tempio corrisponderebbero ai quattro argomenti delle *Laudi* d'annunziane: il Cielo, il Mare, la Terra, gli Eroi. La strofa, una nella sua compagine, ma tutta regolata su numeri díspari (*tre* volte *sette*, che danno *ventuno*), sarebbe addirittura la « triplicata sampogna di Pan meriggiante », corrisponderebbe cioè al pensiero informatore del poema, basato sul duplice concetto dell'Unità e della Diversità reciprocamente indissolubili.

Altre analogie ebbe in animo il d'Annunzio, il quale si gloria di aver costretto nel « rapido giro » della sua strofe, dal numero « ímpari, oscuro e inimitabile », « le sette Plèiadi ardenti » e « le tre Càriti leni » (le tre Grazie), le sette stelle dell'Orsa e le tre Parche. Dalla prima edizione della *Laus Vitae* pare che il d'Annunzio pensasse inoltre a distribuire le *Laudi* non in quattro libri, ma in sette, dando a ciascuno il nome di una delle Plèiadi: Maia, Elettra, Alcione, Mèrope, Taigete, Astèrope, Celeno. (Il quinto libro, « di Taigete », « lo spirital fratello del libro di Alcione », fu preannunciato, difatti, dall'autore, nella *Contemplazione della Morte*).

Non è dunque che sia mancata al d'Annunzio la buona volontà di comporre il suo poema con la ricerca della più scrupolosa organicità. Disgraziatamente, non bastano le simmetrie esteriori, non bastano le rispondenze cabalistiche dei numeri pari o díspari per convincere che abbiamo dinanzi un edificio solidamente e armonicamente costrutto.

Io non voglio contestare che nell'importanza attribuita da Dante o dal d'Annunzio al simbolismo dei numeri e ai loro rapporti ci possa essere qualcosa di più che della volgare superstizione; anzi voglio ammettere che nella loro apparente superstizione ci sia l'intuizione mistica

delle norme onde sono governate le proporzioni delle cose fra loro. Ma non si può negare che la *Laus Vitae* d'annunziana, quando se n'è finita la lettura, lascia l'impressione di una vertiginosa e chilometrica pellicola cinematografica, fàttaci passare davanti agli occhi piuttosto con l'intenzione di mostrarci moltissima e meravigliosissima roba, anzichè di presentarci pochi e distinti quadri, dandoci il tempo e l'agio di gustarne i particolari e di considerare il disegno generale entro cui sono racchiusi.

Che l'architettura del poema sia difettosa, ve lo provano coloro stessi che verso il d'Annunzio sono animati dalle più benevole disposizioni. Antonio Bruers vi domanda: « Che avete voi con *Laus Vitae?* Avete il Poema del Caos moderno ».

Per lui è proprio *in questo* il massimo merito del d'Annunzio. « È un male? Sia pure, ma è una novità nella letteratura e nella storia del pensiero. Gli storici futuri dovranno ricorrere al d'Annunzio per approfondire la psicologia della nostra epoca.».

La nostra epoca ha una sua speciale caratteristica: quella di parere e di essere un Caos. Dunque il poema che doveva rappresentarla non poteva parere ed essere che un Caos.

Manifestamente, è un paradosso; che se, da una parte, coglie, come tutti i paradossi, la verità, in quanto la caratteristica dell'epoca nostra è proprio di essere un caos, d'altra parte non risolve il problema estetico dell'inorganicità del poema d'annunziano, anzi non è che l'indiretta confessione del suo capitale difetto.

Se il Bruers avesse ragione, bisognerebbe concluderne che, per riprodurre letterariamente un ubbriaco, il sistema migliore è quello di vomitare senz'altro o di fare, insomma, tutti quelli atti sconci e nauseabondi che fa l'ubbriaco reale. A simile estremo non sono arrivati neppure i veristi, come avrebbero avuto pieno diritto di fare, seguendo la loro logica sino in fondo.

In arte, anche la rappresentazione dell'antiestetico o dell'inestetico non può essere che... *estetica*. Così, chi voglia rappresentarci *il Caos* non deve darci *un caos*, ma l'idea, il tipo, il simbolo del Caos: un caos artistico, non un caos reale. (Altrimenti, il Ghetto sarebbe già... un capolavoro!).

Se il d'Annunzio — ch'era un artista, e un grandissimo artista, il più grande che avessero l'Italia e i tempi moderni — non ci diede un'opera esteticamente perfetta, vuol dire che ci dev'essere stata qualche causa più forte della sua volontà e delle sue doti poetiche.

Il vizio del poema, prima di essere « vizio di forma », era vizio di pensiero o d'ispirazione.

Abbiamo già osservato più volte che il classicismo d'annunziano era — inizialmente — di stampo decadentista. Era classicismo del basso Impero. Nelle *Odi Navali*, quando accennò ad orientarsi verso la modernità e la democrazia, osservammo che la sua democrazia era di stampo americano anzichè latino: se avessimo voluto rimanere, per i confronti, ancóra nel campo del classicismo antico, non avremmo potuto rinvenirgli qualche riscontro che nella democrazia riottosa, indisciplinata, individualistica, della repubblica ateniese. L'americana aggiunse a questa solo la nota della rozzezza e della brutalità.

Passando dalle *Odi Navali* alle *Laudi* noi constatiamo che il d'Annunzio un progresso l'ha compiuto. L'esaltazione dell'io personale si è abbassata di un tono.

Nel prologo, quando il dio lo insignisce della nuova missione d'evangelizzare la religione di Pan, egli si fa permettere di cantare — oltre a tutte le cose che saranno argomento delle *Laudi* — anche il suo alloro.

E il dio mi disse:
canta anche *il tuo alloro.*

Quell'*alloro* — messo così alla fine di una lunga enumerazione d'altre cose — ma, sopratutto, quell'*anche* — premesso a *tuo alloro* —, erano una novella concessione

dell'individualismo d'annunziano all'ideale della bontà e della solidarietà sociale.

Nondimeno, troppo individualismo ancóra e troppa brutalità nell'esaltazione della forza materiale rimasero nella *Laus Vitae*, perchè il classicismo da lui predicato acquistasse l'equilibrio del vero classicismo.

Far risuscitare la paganità primitiva tale e quale, senz'aggiungervi nulla di nuovo che la superi e la migliori, non ha scopo alcuno, e ogni sforzo per tentarlo ci lascerebbe completamente freddi. Il d'Annunzio, infatti, alle nove antiche Muse della Grecia aggiunge una decima Musa, la Musa che dovrebbe impersonare e interpretare gli spiriti dei nostri modernissimi tempi.

Euplete, Eurètria, Energèia la nòmina egli: ossia « la ebrietà della forza » che si placa solo nella sodisfazione di essersi sfogata ed esaurita, della forza ch'è fine a sè stessa, non che si subordini a un fine morale!

Anche il Carducci bandiva la rinascita del paganesimo, ma — nell'ode per « l'annuale della fondazione di Roma » — si augurava una *terza* Roma, che non celebrasse più trionfi di violenza nè di tirannide: se il classicismo doveva rinascere, gli era per celebrare i trionfi della giustizia, della libertà, dell'amore.

Nella *Laus Vitae*, gli elementi di un poema universale ci sono: la nostra umanità vi è rappresentata in tutte le sue parti. Anche il d'Annunzio vi si tortura nel cercar risposta agli eterni perchè della Vita e della Morte, nell'interpretare gli enigmi di questa terribile Sfinge ch'è il nostro destino. Si chiede anche lui angosciosamente: « perchè siamo nati? », e sa farci rabbrividire nel cantare tutto il dolore umano e mondiale.

Ma tutto questo non basta. Si sente troppo che tutto questo — per il poeta — è ancóra secondario, ch'egli subisce ancóra, prevalentemente, se *non più* esclusivamente, il fascino dell'io e della violenza.

Anche il Carducci aveva insegnato: « tutto trapassa e nulla può morir ». Ma aveva fatto precedere l'insegnamento da un saluto « alle umane genti affaticate ».

Anche il Carducci aveva ammonito: « la vita è bella e santo è l'avvenir ». Ma aveva fatto precedere l'ammonimento da una esortazione all'amore: « noi troppo odiammo e sofferimmo: amate! ».

E, tutto insieme, insegnamento ed ammonimento, era contenuto in un canto che s'intitolava dall'Amore.

Ebbene, nella *Laus Vitae* quello che più scarseggia è appunto l'amore, inteso nel suo senso più lato, di vincolo fra uomo ed uomo, di rapporto e di solidarietà sociale.

Il culmine della perfezione, l'ideale della felicità consiste nell'assoluta autonomia dell'individuo. Già quando balena per la prima volta al poeta la visione di Roma, gli viene sul labbro quella trista parola: il deserto!

E del laziale deserto
mi sovvenne!...

Perfino la fulgida visione di Roma, più bella dell'Ellade sacra, circonfusa di gloria più autentica, più duratura, più intera, tutta vibrante ormai de' miti novissimi, gli appare circondata tutt'all'intorno dalla solitudine del deserto.

E nella solitudine del deserto libico va a finire lo stesso poeta, come se la solitudine dell'aride sabbie africane potesse essere l'ultima mèta o (poichè — col d'Annunzio — di ultime mete non si può mai parlare) *la più bella* tappa d'un viaggio che s'era iniziato andando verso la Grecia, alla ricerca della classica paganità!

No, questo non è classicismo. Questo è individualismo romantico della peggiore specie, degno soltanto di Enrico Ibsen, per il quale l'uomo superiore è colui che sa « essere solo », non in via d'eccezione, ma per regola; l'uomo refrattario a qualunque compromesso con la società de' propri simili e che vive esclusivamente della sua coscienza e per la sua coscienza.

Tipo e ideale assurdo, inumano, impossibile; quintessenza d'egoismo, di presunzione, di barbarie. Assurdo, ripeto, e impossibile, per il d'Annunzio più che per qualunque altro. Perchè, ve lo immaginate voi un uomo come il d'Annunzio, che pone tra le quattro colonne del suo temperamento la Voluttà, che per la donna ha quel po' po' d'inclinazione rivelataci dall'*Intermezzo*; ve lo immaginate voi, solo ed a lungo, in un deserto dove non ci sia « vestigio di piede umano »?

Per ammetterlo, conviene supporre ch'egli farebbe uno strappo alla sua regola di clausura almeno per prendere seco una donna...

L'ideale dell'Illimitato

Volontà, Voluttà,
Orgoglio, Istinto, quadriga
imperiale, mi foste,

(canta il d'Annunzio),

quattro faleràti corsieri,

coi quali ho trapassato

i termini d'ogni saggezza,

e sono corso

su l'orlo dei precipizî.

Perchè, nell'indicare le tendenze fondamentali del suo carattere, i quattro stimoli che avevano governato tutta la sua vita passata, i quattro concetti su cui si era imperniata tutta la poesia del primo e secondo periodo, dal *Canto novo* alla *Chimèra*, il d'Annunzio non fa cenno della Bellezza?

La ricerca della Bellezza, dicevamo, è scuola di armonia e di equilibrio. Comincia a crearci l'abitudine del-

l'equilibrio negli atti estetici e finisce, senza magari che noi ce ne accorgiamo, col crearci l'abitudine dell'equilibrio anche in tutti gli altri campi della vita. La disciplina estetica si può convertire in disciplina etica.

Nel passare dal periodo della *Chimèra* a quello delle *Laudi*, il d'Annunzio ha creduto di far bene ripudiando l'estetismo come principio morale; ma io avrei preferito che tenesse ancor presente il concetto della Bellezza: esso l'avrebbe forse aiutato a riconoscere le sproporzioni che viziavano l'ispirazione del suo poema.

La sproporzione maggiore è quella che riguarda la figura centrale del mondo classico rievocato dal d'Annunzio, il tipo ideale dell'eroe classico, quello che dovrebbe raccogliere in sè l'essenza di tutto il poema, rappresentare il pensiero dell'epoca e dell'autore insieme, fondere il passato, il presente e l'avvenire, significare in che cosa veramente consista la novità del neoclassicismo d'annunziano.

Questa figura centrale è Ulisse. Il d'Annunzio dovrebb'essere il moderno Ulisse; i suoi compagni di viaggio si chiamano Ulissídi (di uno anche fa il nome, Guido Boggiani, l'esploratore caduto più tardi sotto la clava del selvaggio); e tutti noi, suoi contemporanei, saremmo egualmente destinati a essere altrettanti Ulissídi.

Senonchè, l'Ulisse del d'Annunzio non è quello dell'omerica *Odissèa*: è l'Ulisse della leggenda posteriore, l'Ulisse di cui Dante ha fissato il significato morale (non la figura, perchè Dante l'ha avvolta di fiamme e non ce la fa vedere) nella sua *Divina Commedia*.

Mentre l'Ulisse omerico è l'uomo che, già prima, già per sè renitente a uscire dalla cerchia della sua piccola patria, della sua vita domestica pacifica e laboriosa, dopo esserne uscito per forza ed avere esperimentato la guerra ed il mondo, anela di ritornare alla sua casa e vi ritorna infatti, attraverso infinite peripezie, che acuiscono in lui il desiderio e gli accrescono il valore della sua casa; — l'Ulisse della leggenda posteriore diventò l'uomo che, in-

vece di provar nostalgia per la casa, ha la nostalgia dell'avventura.

In quella sua lunga peregrinazione per terre e per mari, da Troia a Itaca, ora avendo contrarî, ora favorevoli gli dèi, ma sempre in relazione col mondo sopranaturale (tanto che discende perfino nell'oltretomba), i cristiani videro l'irrequietudine dell'uomo che non s'appaga mai delle proprie condizioni, riconobbero lo spirito di Lucifero, lo spirito del malcontento eterno e della superbia.

Il d'Annunzio ci vide lo spirito dei tempi moderni, il tipo dell'uomo che aspira al progresso indefinito, che crede soltanto alle sue forze e sfida il destino stesso. Il suo Ulisse è il superuomo dell'antichità, precursore del supe uomo moderno. Egli interpreta veramente la tendenza più caratteristica della nostra epoca positivista e razionalista, che, dopo aver decapitato, come disse il Carducci, Dio e il Re, cioè dopo avere scosso da sè ogni freno derivante dal principio religioso e dal principio d'autorità, s'è inebriata della propria libertà e ha sognato una vita dove l'individuo fosse del tutto autonomo e non conoscesse limiti di nessun genere, non alle sue possibilità fisiche, non alle sue aspirazioni morali, estetiche, intellettive.

La parola d'ordine fu *superare, superarsi*. Guglielmo Ferrero ha egregiamente riassunto in una sua pagina il rivolgimento operàtosi nella società moderna per il trionfare di questo ch'egli chiama spirito o senso dell'*illimitato*.

« Dalla rivoluzione francese in poi la civiltà occidentale sta tentando la prova forse più temeraria, in cui il genere umano abbia cimentato sinora le sue forze; e che spaventò come empio delirio gli antichi, ogniqualvolta l'orgoglio e l'ambizione la fecero loro intravedere possibile: togliere a tutte le forze fattive e creative dello spirito umano ogni freno interno, spingerle anzi a svolgersi ed ingrandirsi fino all'estremo limite della possibilità, che nessuno sa dove sia e che tutti vogliono collocare più lontano, quanto più le forze crescono ed ampliano il proprio dominio. Gli antichi

invece intendevano la vita e il consorzio civile proprio nel modo opposto: come uno sforzo chiuso entro limiti insuperabili, perchè dichiarati inviolabili dalla tradizione, dalla volontà degli Dei, dalla saggezza degli uomini, dalla loro debolezza e povertà, dalle leggi ».

Era una ubbriacatura d'orgoglio, naturale in un'epoca che aveva in pochissimi anni imparato a viaggiare in ferrovia, in piroscafo, in automobile, a volare per l'aria e a navigare sott'acqua, a parlare col telefono e col telegrafo, a mettere in moto le macchine col vapore e con l'energia elettrica: ma non perciò era meno assurda nelle ultime finalità che si proponeva con le sue aspirazioni, non perciò era meno cozzante contro le più ovvie ed elementari constatazioni della realtà.

Superarsi vuol dire anche frenare sè stessi; *superare* vuol dire influire ed agire sugli altri. *L'uomo solo* non esiste: l'uomo, per tre quarti della sua vita, ha bisogno di essere a contatto con gli altri, ha bisogno della collaborazione altrui.

Il d'Annunzio ha fatto di Ulisse l'Anticristo. L'ha contrapposto al Galilèo e ha elogiato « il sacro Dante » per averlo messo nella sua vera luce:

O Galilèo,
men vali tu che nel dantesco fuoco
il piloto re d'Itaca Odissèo.
...Di latin sangue sorse la parola
degna del Re pelasgo; e il sacro Dante
le diede più grand'ala, onde più vola.

Ma i cristiani e Dante erano più vicini al classicismo antico che al neoclassicismo d'annunziano. È vero che Dante ha scolpito insuperabilmente il tipo del nuovo Ulisse, l'Ulisse avventuriero della più moderna leggenda; ma il d'Annunzio si dimenticò di osservare che Dante l'ha condannato all'Inferno.

Non confondiamo le cose, come fanno sovente i dantisti, quando non tengono bene distinti gli effetti estetici del poema dai concetti etici del poeta. L'eroe che ha intrapreso il vero « viaggio dell'anima », sulla rotta verso la sua vera meta, non è — per Dante — Ulisse, ma Enea.

Dante lo solleva, con San Paolo e con sè, a formare la sacra triade degli apostoli di redenzione umana: Enea, Paolo, Dante.

Ulisse è relegato nell'Inferno, tra i cattivi consiglieri, tra coloro che fanno deviare gli uomini dalla vera meta, anche se le loro intenzioni sono ottime, anche se lo fanno in buona fede...

Classicismo vuol dire misura: è senso d'equilibrio. Anche i pagani hanno intuíto l'eroismo dell'illimitato. Ma l'hanno rappresentato con Promèteo, con Polifèmo, con Ulisse. L'hanno cioè intuíto, ma anche ripudiato. L'eroe classico della paganità è Enea: Ulisse è l'eroe romantico della paganità!

Qui sta il vero motivo della sproporzione che fu notata nel poema d'annunziano.

Facendo dell'Ulisse avventuriero il proprio ideale, il d'Annunzio si è messo fuori del classicismo classico (perdonate il bisticcio); ha tradito il difetto della sua ispirazione, nata da uno stato d'animo, la cui caratteristica era la tendenza all'esagerazione.

Prima di essere « vizio di forma », la sproporzione — ho già detto — era vizio di pensiero e d'ispirazione.

Da questo vizio intrinseco, che meglio si direbbe « vizio organico del poema », vengono tutti gli altri lamentati vizî di forma.

Non è vero che il poema, per riuscire perfetto, avesse bisogno di azione o di dramma. L'ispirazione del poeta era essenzialmente lirica: non aveva dunque da raccontare nè da rappresentare; aveva solo da cantare. Se egli avesse schierato uno dopo l'altro una serie di episodî o di motivi

liricamente espressi, noi non avremmo avuto da chiedergli se non ch'ei li disponesse in modo da formare una sapiente gradazione di effetti, che tenessero legata la nostra curiosità e aumentassero il nostro interesse via via dal principio alla fine.

Ma questo era appunto il difficile per il d'Annunzio. Il lirismo della sua ispirazione era già spinto all'ennesima potenza. La sua poesia non canta solamente l'ideale dell'*illimitato*, ma è essa stessa un esempio dell'ideale attuato.

Quegli 8400 suoi versi sono una corsa folle, sfrenata di corsieri che non conoscono riposo, non ravvisano ostacoli, non temono pericoli: sono un torrente d'immagini, di ritmi, d'idee, che balzano da un cervello vulcanico in continua eruzione. L'estro del poeta è dal principio alla fine sotto la massima pressione: non si dà requie, non ci dà requie. Non si è mai vista tale e tanta concitazione di spirito nel concepire, unita a sì immensa congerie di particolari eruditi e descrittivi.

Leggendo questo poema, noi comprendiamo la profonda ragione estetica per la quale il buon Omero talvolta sembra appisolarsi. Non è, come voleva Orazio, per inettitudine, ma per somma abilità, che obbedisce a una legge psicologica ed estetica delle più naturali: Omero ci dà il tempo, ogni tanto, di respirare, per goder meglio ed apprezzare.

Nel d'Annunzio non c'è sosta, non c'è respiro. Invece che ad Omero, somiglia a un poeta raffinato, pletorico, dell'epoca alessandrina. L'intonazione iniziale, elevatissima, resta elevatissima sino alla fine. Non c'è umorismo, non c'è comicità. V'è, tutt'al più, qualche sprazzo d'ironia, di sarcasmo, qualche impeto d'invettiva: ma tutto il rimanente è serio, terribilmente serio. E tutto ciò (pensate, 8400 versi, senza tener conto della dedica e del prologo) non può, da ultimo, non lasciare un'impressione di monotonia. Ci accorgiamo, da ultimo, che la nostra sensibilità,

per soverchia tensione, si è venuta affievolendo: siamo più storditi che ammirati, più stanchi che divertiti.

Eppure, dopo avere ammesso tutto questo, dopo aver riconosciuto i difetti dell'opera ed essercene spiegato il perchè, noi sentiamo che vi sono mille altre ragioni — più forti di qualsiasi difetto — per considerare la *Laus Vitae* d'annunziana come un gigantesco passo in avanti verso la maturità del suo pensiero etico e della sua artistica originalità.

Fin qui abbiamo avuto sempre da appaiare al d'Annunzio qualche altro poeta, di cui aveva subìto l'influenza e di cui rammentava i modi, gli argomenti, l'ispirazione. Nelle *Laudi* il d'Annunzio ha raggiunto il massimo della sua originalità. Se, d'ora innanzi, qualche cosa gli deriva da altri, non vi si avverte come cosa d'altri, ma vi s'incorpora e vi si fonde come materia d'una medesima pasta. Se — prima — il d'Annunzio doveva compiere qualche sforzo per far posto all'altrui fra la roba sua, ora invece si direbbe che deve l'altrui compiere qualche sforzo per entrar nella roba del d'Annunzio.

Metro e stile appaiono ora foggiati sur uno stampo che non ha precedenti e che non cambierà più.

Come il Carducci imprime il suggello definitivo della sua originalità nei ritmi classici delle *Odi Barbare*, così il d'Annunzio nel verso libero delle *Laudi*.

Nell'uno e nell'altro, il metro e lo stile sono connaturati con l'essenza del loro rispettivo classicismo. Per quanto differente di contenuto ideale e di tendenze estetiche, il classicismo di ambedue non cessava di essere classicismo; per quanto barbaro il verso carducciano, per quanto libero il verso d'annunziano, per quanto il barbaro carducciano sia più vicino al *classicismo classico* (di cui parlavo or ora) e il libero d'annunziano sia più vicino al *classicismo romantico*, tuttavia l'uno e l'altro rappresentano sempre uno sforzo di volontà e di disciplina: non sono anarchia.

Sulla via della disgregazione dei metri romanzi, iniziátasi col Leopardi e col Tommaseo nel secolo XIX, essi non si abbandonarono all'impazzata: ma si arrestarono a tempo, mostrando di voler sodisfare, sì, a un giusto desiderio di novità, ma di voler rimanere ancóra padroni della propria arte, ossia di saper fare — semplicemente — dell'arte.

Coloro che non seppero arrestarsi a tempo spinsero il verso libero fino all'estremo della disgregazione, fino alle « parole in libertà », negazione d'ogni legge ritmica, grammaticale, stilistica; negazione dell'arte.

Ma come, ogniqualvolta si discorrerà di metri barbari, si dirà *metri carducciani*, così, ogniqualvolta si discorrerà di verso libero, si dirà *verso libero d'annunziano*. Perchè solo il Carducci e solo il d'Annunzio seppero, trattando quei ritmi, rimanere entro il campo dell'arte vera, dell'arte classica, o, se non furono i soli, furono ad ogni modo i più esperti e i più bravi nel trattarli.

Pessimismo e ottimismo

Ma io vi parlavo anche della maturità di un pensiero etico d'annunziano.

Se con le *Laudi* non ci siamo ancóra arrivati, abbiamo fatto, ripeto, un gigantesco passo in avanti. Facciamo pure tutte le riserve che vogliamo, d'indole religiosa, politica, filosofica, morale, estetica, sui concetti informatori del poema. Dichiariamoci avversi all'ideale dell'Ulisse d'annunziano.

Quando però siamo dinanzi a certe pagine, dobbiamo riconoscere che l'espressione più eroica della coscienza morale positivistica o materialistica l'ha trovata il d'Annunzio.

« Navigare è necessario, non è necessario vivere ». Sono le prime e sono le ultime parole del suo poema: e riassumono tutta la sua morale.

Il pensiero è materialista e pessimista. La vita per sè stessa non ha nessun valore. Il problema donde essa nasca e dove finisca, il problema del prima e del poi, non ci riguarda. Della vita quello che ci riguarda è solo quello che è racchiuso fra i due punti estremi della nascita e della morte. Noi non possiamo contare che su questo ed agire con questo. Non c'è Dio nè fuori nè sopra di noi: e noi cosa siamo? Un atomo di polvere in confronto con la mole di tutta la terra.

Quando siamo arrivati a rappresentarci i nostri rapporti col mondo e con la vita in tal maniera, abbiamo il pensiero del Leopardi. Ma il Leopardi continua: che vale dunque la vita? Ridotta a questa concezione, senza nemmeno le illusioni della religione o (sia pure) dell'ignoranza superstiziosa, che ce la facevano parere o ce la lasciavano credere migliore, la vita ci si attrista, il mondo ci si rimpicciolisce, l'uomo diventa una cosa ridicola, un pigmeo che vuol dare la scalata a una montagna e rimane schiacciato al primo sasso che gli rotola addosso.

Il d'Annunzio invece non continua così. Arrivato alla concezione leopardiana, la supera d'un salto portentoso e ragiona: qui sta appunto il meraviglioso, che l'uomo, questo piccolo essere, fragile, debole, dalle forze misurate, dagli anni contati, un punto, un atomo, un nulla in confronto dell'universo, possa ideare progetti tanto vasti, accingersi ad eseguirli e magari condurli a compimento, lasciando — lui dalla vita effimera, lui dalla vita che si numera ad anni, lui che sparisce — monumenti che resistono ai secoli. La vita non val nulla? Tanto meglio. Ci rincrescerà meno di arrischiarla ed eventualmente di perderla. Ma vi pare che non valga nulla, quando può servire a queste cose? Navighiamo dunque, fra la nascita e la morte, nel tratto che a ciascuno di noi è concesso. La nascita non dipende da noi, la morte non dipende da noi. Ma da noi dipende il vivere. Ebbene, vivere è navigare, è passare da un fenomeno all'altro della infinita diversità dell'universo, senza preoccupazione dei rischi, senza ti-

more della morte. Vivere vuol dire avere il coraggio di affrontare il turbine delle sorti. Chi ha questo coraggio disdegna il pensiero della salvezza, sia prima sia dopo la morte.

L'áncora che s'affonda ne' tuoi porti,

dice il d'Annunzio a Cristo, nella dedica *Alle Plèiadi e ai Fati,*

non giova a noi. Disdegna la salute
chi mette sè nel turbo delle sorti.

La morte, il pericolo, il rischio afferrano soltanto colui che ci crede e li teme, poichè le energie, ch'egli dovrebbe impiegar tutte nell'azione, rimangono paralizzate dalla cura del premunirsi contro di essi, e così egli non riesce nè a compiere l'azione nè a salvare sè stesso.

La vertigine afferra
subitamente colui
che crede al pericolo, e senza
scampo lo sbatte sul sasso,
gli spezza la nuca e la schiena!
— A levante, a ponente,
per ovunque guardai
dall'adamàntina cima
del rischio, e sempre mi chiesi:
« Ove debbo ancóra salire? ».

Chi non sente la grandezza eroica di questa poesia non ha mai sentito, non sentirà mai poesia.

Questo è coraggio autentico. Non si poteva cavare da premesse tanto pessimistiche conclusioni più ottimistiche di queste. L'uomo non è mai stato denudato in tutta la sua miseria come dal d'Annunzio; non si è mai visto messo così di contro a sè stesso, non si è mai visto tracciati intorno a sè con tanta inesorabile, crudele secchezza i limiti angusti della propria vita; — ma non si è mai nem-

meno sentito spronare con tanta veemenza e con tanta fiducia a disprezzarli e a tentar di varcarli.

L'uomo non si sentì mai tanto infinitamente piccolo e tanto infinitamente grande ad un tempo.

Tale è veramente l'anima della generazione cui appartenne il d'Annunzio o tale — almeno — è la tendenza delle sue aspirazioni. Egli ha veramente interpretato l'epoca sua, in quanto dissomiglia dalle epoche passate e prepara le epoche avvenire.

E i contemporanei del d'Annunzio, e sopratutto i giovani, ne rimasero suggestionati. Rimasero suggestionati dalle sue parole, non solo perchè predicavano una reazione superba alla sensazione leopardiana del « dolore mondiale », non solo perchè erano un'esaltazione dell'energia, un incitamento al piacere, ma anche perchè l'autore non si contentò di predicare con la parola. Volle predicare col proprio esempio. E voi tutti sapete se gli esempî di coraggio da lui dati nella guerra mondiale fossero esempî di coraggio autentico o no.

Per queste ragioni, la *Laus Vitae* del d'Annunzio, a dispetto di tutte le deficenze che ne viziano la costruttura e che sono piuttosto esuberanze, non cessa di essere una di quelle pietre miliari, che segnano la via verso la composizione del poema perfetto atteso già da parecchie generazioni e che non può essere se non opera di secoli.

Dopo l'*Armando* del Prati, questo è lo sforzo più magnanimo e più fortunato per avvicinarci alla meta. Se neppur di esso si può dire che sia il capolavoro atteso ed auspicato, possiamo ben dirne con maggior fondamento quello che Francesco De Sanctis scriveva a proposito dell'*Armando* pratiano: l'aver solo ideato e tentato un simile poema basta alla gloria d'un uomo.

6.

LE ALTRE *LAUDI DEL CIELO, DEL MARE, DELLA TERRA E DEGLI EROI*

Il disegno delle « Laudi » — Gli eroi, la terza Roma — Poesia sociale — La tregua — Le « Canzoni della gesta d'Oltremare »

Il disegno delle « Laudi »

La primissima edizione (1903) della *Laus Vitae*, che formava il primo libro delle *Laudi* ed era segnata del nome di *Maia*, faceva pensare che il piano della raccolta completa contasse originariamente sette libri, quanti sono i nomi delle Plèiadi che si leggevano allineati nell'incisione ond'era fregiata la dedica *Alle Plèiadi e ai Fati*.

Nelle edizioni posteriori l'incisione sparì e con essa l'elenco dei sette nomi.

Il fatto che — nella *Laus Vitae* — il poeta mostrava di tenere alla similitudine del tempio quadrato faceva pensare, d'altro canto, a una voluta corrispondenza coi quattro argomenti del titolo generale: *Cielo, Mare, Terra, Eroi*.

Ma, vedendo che i quattro libri sinora pubblicati sono via via contraddistinti dal nome delle prime quattro Pléiadi (Maia, Elettra, Alcione, Merope) e a un quinto, preannunciato nella *Contemplazione della Morte*, viene assegnato il nome di Taigete, si torna all'ipotesi dei sette libri...

Tutto sommato, a me pare che il d'Annunzio, se aveva in origine un suo piano, distribuito in sette libri, l'abbia poi svolto con pienissima libertà. E non me ne stupisco.

Dati i suoi principî e il suo temperamento, data l'epoca in cui viviamo e di cui egli co' suoi principî e col suo temperamento è il più genuino interprete e rappresentante, non possiamo attenderci da lui un'opera fucinata nel paziente e laborioso silenzio di qualche decennio.

La fretta è la caratteristica dei tempi modernissimi: la vita la si vuol vivere intensamente e rapidamente, gli effetti delle nostre azioni li vogliamo vedere noi stessi, fra i nostri contemporanei. Col sormontare del positivismo e del materialismo abbiamo perduto l'aspirazione all'immortalità. La fama che possono darci i posteri non ci alletta più, non ci accontenta. Prima di morire, vogliamo vivere, e vivere vuol dire godere, cogliere sodisfazioni tangibili e visibili di quanto facciamo.

La pazienza e la costanza non sono le virtù che ispirano la *Laus Vitae*, ma l'audacia, il coraggio, la prontezza.

Per questo il d'Annunzio è un grande progettista, ma non si fa schiavo de' suoi progetti: li muta, li rimuta e anche li pianta, per formularne di nuovi, iniziarli e poi magari trattarli alla medesima stregua dei primi!

Non ch'egli manchi di una qualsiasi direttiva: ma gli è che, quando si prefigge una meta, ad onta de' suoi ottimi propositi, non ci va difilato, per la via più breve e nel tempo più breve, sibbene (sono cose che succedono — per l'appunto — a chi ha troppa furia) fa più soste e deviazioni e ci arriva più tardi di uno che abbia invece l'abitudine di un lavoro metodico, raccolto, ostinato, dell'ostinazione di quell'asino cui Omero paragonava Aiace e che suscitava tanto entusiasmo anche in Victor Hugo e nel Carducci.

La maturazione dei progetti d'annunziani avviene piuttosto — anzichè attraverso un'elaborazione ininterrotta, compiuta nell'isolamento e nel silenzio — attraverso una serie di rielaborazioni, compiute nel gorgo della vita. Pensate a uno scultore che invece di lavorar nel suo studio, lavori in piazza, cimentando al giudizio del pubblico pezzo per pezzo di un suo monumento, ma senza lasciarsi distogliere dal rimpastare i suoi bozzetti, finchè non sia pervenuto alla esecuzione definitiva dell'opera, quella che lo lasci perfettamente pago e non lo tenti più a rimaneggiarla.

Finchè non sia pervenuto a questo punto, il d'Annunzio non distingue fra édito e inédito. L'abbiamo visto nel fissare l'edizione definitiva del *Canto novo* e dell'*Intermezzo:* il disegno si è concretato solo dopo circa quindici anni dalla primissima edizione del *Canto novo!*

E così avvenne suppergiù di tutte le altre raccolte poetiche.

Il d'Annunzio dichiarò un giorno che il significato e il valore di quanto aveva scritto lo comprendeva, gli si rivelava, appena *dopo* averlo scritto.

Era un modo di affermare l'ispirazione spontanea, la parte irrazionale, incosciente, *divina,* della creazione poetica: ma nello stesso tempo è la constatazione e la conferma del suo metodo di lavoro.

« La coscienza umana » — scriveva egli pur nell'ultimo suo volume, *Per l'Italia degli Italiani* — « è un mistero profondo, è un labirinto difficile, che comporta ogni più acuto e più ostinato sforzo d'interpretazione e di penetrazione. *La coscienza non può essere stimolata da necessità o da vanità umane; non può essere governata se non da regole sovrumane* ».

E, ancóra, confessava:

« Le forme della mia mente e i moti del mio sentimento non si manifestano mai in un ordine preveduto, in un ordine prestabilito, nè secondo un ritmo fatidico o dedotto, nè secondo una scala di valori. La veemenza consueta della mia vera vita non può essere accelerata se non dalle *invenzioni fulminee* del mio spirito, se non dalle *novità subitanee* dei miei pensieri ».

Non si può dunque giudicare delle *Laudi* come di una opera completa e arrivata alla sua ultima forma. Essa è ancora in corso di elaborazione. Noi non possiamo dire nè quando nè come e neppure se arriverà ad una forma definitiva, ma è certo che molti sono gl'indizî di un disegno non ancor fissato, non ancóra ben chiaro, di

un disegno già passato attraverso parecchie modificazioni.

Nel libro II (1904), per esempio, è contenuta *La notte di Caprera*. Ma essa era già stata pubblicata nel 1901, come saggio di un poema che aveva tutta l'aria di contrapporsi alla *Canzone di Legnano* del Carducci.

Il d'Annunzio aveva intitolato il suo: *La Canzone di Garibaldi*, e ne dava anche il piano:

1° la nascita dell'Eroe;
2° l'Oceano e la Pampa,
3° la notte di Caprera;
4° da Roma alla Palude;
5° Aspromonte e Mentana;
6° le corone della Pace;
7° la morte dell'Eroe.

Erano sette parti, come vedete, quante le Plèiadi anche esse, dove la materia delle *Rapsodie garibaldine* di Giovanni Marradi appare disposta e costretta in uno schema più rigoroso. E *La notte di Caprera* avrebbe dovuto essere appena la terza di queste sette parti.

Che è avvenuto delle altre sei? E perchè il d'Annunzio ha inserito nelle *Laudi* solo la terza?

Si suppone istintivamente che *La Canzone di Garibaldi* dovesse formare un poema a sè, ma che il d'Annunzio abbia rinunciato a finirlo e abbia incorporato il già fatto nel libro II delle *Laudi*, dove poteva entrare con maggior diritto, essendo quel libro dedicato per intero agli Eroi.

Oppure l'incorporazione è provvisoria e *La Canzone di Garibaldi* è destinata a occupare, nell'edizione definitiva delle *Laudi*, un libro per sè stessa?

Un altro esempio ci è dato dal libro IV, quello che contiene *Le Canzoni della gesta d'oltremare*. Nel 1903, quando comparve il primo libro (e alcune altre *Laudi* erano già state pubblicate, singolarmente, fin dal 1901, nella *Nuova Antologia*), il d'Annunzio non poteva di certo aver concepito il libro IV, che doveva celebrare la conquista ita-

liana della Cirenaica! (La prima edizione delle *Canzoni della gesta d'oltremare* fu sequestrata ai 24 gennaio 1912, mentre la prima canzone uscì nel *Corriere della sera* di Milano agli 8 ottobre 1911).

Il d'Annunzio ha piena ragione di vantarsi, in una nota alle *Canzoni della gesta d'oltremare*, ch'egli aveva profetata la guerra libica fin dal 1901: « sono comento — egli accentua — al primo verso (della *Canzone d'oltremare*) i *Canti della morte e della gloria*, i *Canti della ricordanza e dell'aspettazione*, il *Canto augurale per la nazione eletta*, quasi tutto il secondo libro delle *Laudi* pubblicato or è dieci anni non invano ».

Non invano!

Il poeta ha perfettamente ragione.

Ma ciò non toglie ch'egli dieci anni avanti non potesse includere nel piano delle *Laudi* anche le *Canzoni della gesta d'oltremare*. La guerra libica gli offrì nuova materia di canto, fu per lui una nuova fonte d'ispirazione: ed egli ne fece un nuovo libro delle sue *Laudi*.

Concludendo: le *Laudi* noi non possiamo ancora considerarle come un'opera completa nè giunta all'ultima sua forma. E quindi non possiamo nemmeno esprimere su di esse un giudizio definitivo.

Non sono slegate e indipendenti fra di loro come le *Odi barbare* del Carducci: sono nate secondo un determinato schema, entro il quale dovevano essere distribuite.

Ma i concetti che le tengono insieme e le mettono in relazione fra loro non sono tali da prescrivere al poeta un disegno rigoroso e fisso. Se aspirano al titolo di poema, bisogna dire che questo poema assomiglierà piuttosto alla seconda parte del *Faust* goethiano anzichè alla *Divina Commedia* di Dante.

Il poema dell'età odierna è il poema del Caos, dice il Bruèrs.

Il poema dell'età goethiana era il poema dell'evoluzione continua.

Per questo il Goethe, volendo attingere perpetuamente alla propria esperienza, considerò il suo *Faust* come una partita sempre aperta, a cui potesse aggiungere sempre qualcosa.

Il d'Annunzio non farà delle *Laudi* un Caos propriamente detto: le distribuirà con una certa simmetria, raggruppandole sotto certi determinati concetti. Ma, posto che la sua musa ispiratrice (la decima Musa!) è la negazione di qualsiasi limite, posto che il suo eroe ideale è Ulisse, l'eroe della *corsa illimitata*; è logico che anche il d'Annunzio non ripugni dall'accogliere per via tutto quello che la vita contemporanea gli offra di più conforme agli spiriti del suo poema.

I sette libri, corrispondenti al numero delle Pléiadi, se non sono, come si suol dire, *al completo* circa il materiale da includervi, sono già ravvisabili, almeno nella cornice, fin da ora: la *Laus Vitae*, la *Canzone di Garibaldi*, le *Canzoni della gesta d'oltremare* e i *Canti* scritti durante la guerra mondiale potrebbero costituire quattro singoli libri, ciascuno con un suo argomento chiuso, al quale non ci sarebbero da apportare, eventualmente, che ritocchi di forma. I rimanenti tre potrebbero accogliere le *Laudi* degli altri Eroi, i *Canti* della Natura (Cielo, Mare, Terra) e i *Canti* scritti dopo la guerra mondiale.

Questi tre ultimi libri sarebbero veramente le tre partite sempre aperte, alle quali il poeta potrebbe fare tutte le aggiunte che ritenesse opportune, senza offendere, anzi stabilendo, la proporzione — finora assente o deficente — dell'insieme.

Gli Eroi – La terza Roma

Gli eroi che troviamo esaltati nel libro II (*Elettra*) delle *Laudi* sono parte antichi, parte moderni, parte italiani, parte stranieri.

Fra gli antichi c'è Dante, Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci; fra i moderni v'è Giuseppe Verdi,

Giovanni Segantini, Vincenzo Bellini, Narciso e Pilade Bronzetti, Giuseppe Garibaldi (1); fra gli stranieri, Victor Hugo e Federico Nietzsche.

Come vedete, *Eroe* il d'Annunzio lo intende in senso molto largo: non lo riferisce soltanto alla guerra, ma anche alle arti, alla musica, alla pittura, alla poesia, alla filosofia, a tutto ciò dunque dove il genio abbia stampato la massima impronta della potenza umana.

Gli avvenimenti contemporanei vi hanno eco nella *Laude* per la morte di Umberto I e la salita al trono di re Vittorio Emanuele III, nonchè nella *Laude* « Per i marinai d'Italia morti in Cina ».

V'è anche un canto *Alle Montagne* e uno *Per calendimaggio*, e una collana di sonetti che celebrano *le città del silenzio*, cioè le città d'Italia dove sono adunate, come in altrettanti musei archeologici, le più auguste testimonianze della storia, dell'arte, della coltura nostre, ma che ora sono quasi estranee alla vita rumorosa delle città moderne: non sono più officine di civiltà in attiva funzione, ma santuarî di tradizioni eroiche.

Com'è facile scorgere, in questo libro II delle *Laudi* confluirono elementi eterogenei, che non vi stanno in buona compagnia, anche perchè vi permangono le stesse incoerenze ed antinomie che abbiamo notate nella *Laus Vitae* e che il d'Annunzio non aveva ancor superate.

Politicamente, ci sentiamo sempre nel mondo carducciano, chiuso fra i due poli del disgusto per l'Italia presente e dell'entusiasmo per la visione dell'Italia avvenire. Anche il d'Annunzio ripete ed aggrava le invettive car-

(1) Può stupire che non sia stata compresa anche la canzone *Per la morte di Giosuè Carducci*, pubblicata nel *Corriere della sera* e dai Fratelli Treves di Milano, 1907. Ma l'elogio del Carducci era stato fatto dal d'Annunzio sulla fine della *Laus Vitae* e un duplicato forse non gli parve necessario. Una laude (*Il Commiato*) è dedicata anche a Giovanni Pascoli, nel libro III (*Alcione*); ma allora il Pascoli era ancor vivo.

ducciane dei *Giambi ed Epòdi*, ma nello stesso tempo si abbandona con pari estro profetico e, certamente, con maggior foga d'eloquenza, all'esaltazione di una terza Roma, quale il Carducci si augurava nelle *Odi Barbare*.

L'*inno secolare* alla gran Madre d'Italia e di tutti i popoli della terra, — madre, non perchè abbia loro dato fisiologicamente la vita, ma perchè li ha chiamati alla vita della più umana fra tutte le civiltà —, l'*inno secolare*, che ogni buon poeta italiano, da Orazio in qua (anzi prima ancóra), e ogni buon poeta straniero si fanno un dovere d'inalzare a Roma, lo inalza pure il d'Annunzio.

L'Italia è per lui *la nazione eletta;* non però nel senso ambizioso, vanitoso, prepotente di quelle nazioni che presunsero di essere modello a tutte le altre e pretesero che tutte le altre si plasmassero sul loro modello e credettero veramente che Dio le avesse create per signoreggiare, sfruttare, farsi servire da tutte le altre, sibbene nel senso che la nostra civiltà nazionale è quella che più e meglio s'adatta a comprendere ed assorbire la civiltà di qualsiasi altra nazione, è quella che più s'avvicini al concetto di civiltà internazionale, è quella che più sia disposta a conciliare i propri interessi con gl'interessi altrui, a farsi magari cavalleresca paladina dei diritti altrui, con danno dei proprî.

Tutto ciò non è un riscaldo di testa del d'Annunzio, ma è il responso della storia passata d'Italia (chi numera più le nazioni che noi abbiamo assorbite e fuse nella nostra?); ma è il responso della storia più recente d'Italia (chi ha partecipato alla guerra mondiale con maggior disinteresse? chi, dopo la guerra, in tutte le trattative di pace e in tutti i successivi conflitti parziali, ha sostenuto maggiormente il punto di vista più ideale, ha esercitato più costantemente, più fedelmente, più imparzialmente, l'ufficio di mediatrice e di pacificatrice?).

Nella *Laude* del d'Annunzio « A Roma » non v'è una parola, una parola sola, che possa ledere neppur lontana-

mente l'amor proprio delle altre nazioni: e questa incomparabile nobiltà e distinzione, che domina il canto dal primo all'ultimo verso, è il più sicuro documento della superiorità che il d'Annunzio attribuisce all'« idea » della propria nazione.

La sua *terza Roma* non è un rimettere a nuovo qualche simulacro nazionale venerato in templi estranei, non è un rimpicciolire la Potenza umana entro i confini, gl'interessi, gl'ideali di un singolo popolo, ma è il trionfo della Potenza umana per sè stessa, di tutta quanta la Potenza umana.

Nei *Canti della morte e della gloria*, rievocando la leggenda della fondazione di Roma, il d'Annunzio aveva chiamato il fratricidio compiuto da Romolo « un delitto necessario »:

il peso dell'impero e del delitto
necessario facea grave il fratello
di Remo, sacro all'augurale volo.

Nella leggenda popolare, l'uccisione di Remo, che aveva schernito i sacri termini della Patria, stava probabilmente a significare, che la patria deve avere la precedenza sui vincoli di sangue.

Ma non a questo mirava il d'Annunzio; e nemmeno pensava di confermare il principio machiavellico del « fine che giustifica i mezzi » (ossia che i mezzi per sè stessi non sono morali nè immorali, ma lo sono soltanto a seconda che il fine cui servono è morale o immorale). La definizione di *delitto*, data dal d'Annunzio all'uccisione di Remo, si riferiva al concetto del *superuomo*, il cui diritto naturale è di operare « al di là del bene e del male », cioè senza alcun freno di eticità, obbedendo unicamente al proprio istinto (e su questo dovremo discorrere a lungo più tardi). Per ora ne prendiamo nota, in quanto dobbiamo rilevare che il concetto del *delitto necessario*, nella *Laude* « A Roma », è sparito.

Il poeta ci racconta un'altra leggenda: quella del simulacro della Grande Madre, la dea Cibele, che i Romani, per responso di un oracolo, dovevano far trasportare dall'Asia in Italia, se volevano vincere la guerra contro Cartagine.

Ma, appena la nave, carica del divino simulacro, arriva alla foce del Tevere, rimane come incagliata nel fondo. Non valgono a smuoverla di lì tutti gli sforzi della gente; finchè la vestale Claudia Quinta, facendo appello alla propria purezza, non cinge la sua cintura alla punta estrema della nave e non la trascina, ella sola, contro corrente: ed ecco la nave segue docilmente la vergine e sale per il fiume « verso l'arce eterna dell'Urbe ».

La leggenda di Romolo ha ceduto manifestamente il luogo a una leggenda che ricorda piuttosto il *Parsifal*, il « puro folle », cui è riserbato di fare quello che gli altri non possono. Così l'« eroe novo », che il d'Annunzio vaticina ora come restauratore di Roma, non è più un eroe gravato da un delitto sia pur necessario, ma è

il vergine eroe, il nepote
ultimo del magnanimo Enea,

uno insomma che somigli più a Claudia Quinta vestale che a Romolo fratricida.

Così, o Roma nostra, nei tempi
un vergine eroe di tua stirpe
così la trarrà alle tue mura.
Non carena immobile in sirte
limosa, non simulacro
già venerato in templi
estranei trarrà la man pura,
ma la Potenza umana, ma il sacro
spirito nato dal cuore
dei popoli in pace ed in guerra,
ma la gloria della Terra
nel divino fervore

della volontà che la scopre
e la trasfigura
per innumerevoli opre
di luce e d'ombra, d'amore
e d'odio, di vita e di morte,
ma la bellezza della sorte
umana, dell'uomo che cerca
il dio nella sua creatura.

Poesia sociale

Il d'Annunzio — abbiamo detto — non si era ancor liberato da certe scorie del suo passato.

Nel *Canto di festa per Calendimaggio* egli riprende a trattare un motivo economico-sociale, di quelli che figuravano nelle prime edizioni del *Canto novo*, ma che poi erano stati eliminati nell'edizione definitiva.

Fece bene ad eliminarli — giudicarono alcuni critici. — Erano una stonatura; la poesia sociale il d'Annunzio non la sentiva e non poteva sentirla, poichè egli è un aristocratico di temperamento e d'idee. Peggio ancóra: per la folla egli prova una ripugnanza e uno schifo istintivi. Quelle stonature del *Canto novo* si dovevano all'intenzione di sfruttare il favore del pubblico, che allora gradiva la poesia sociale, e, se non c'era questa intenzione, erano almeno una concessione alla moda d'allora.

Io dico invece che, se il d'Annunzio non avesse sentito nè potesse sentire la poesia sociale, non sarebbe tornato — nelle *Laudi* — a riprendere i motivi del *Canto novo*.

È vero che, durante il periodo della *Chimèra* esteticoafrodisíaca, il d'Annunzio doveva sentire una tal quale antipatia per la folla e per tutto ciò che sapesse di democrazia. È vero ch'egli doveva sentire — per il primo — come una specie di stonatura la presenza di certi suoi versi giovanili nell'edizione definitiva del *Canto novo*. Ma è altrettanto vero che quel periodo lo superò e che ripudiò

i criterî per i quali aveva eliminato quei versi dalle ristampe delle sue opere. Onde — implicitamente — si annullava anche il ripudio di quei versi.

Tuttavia, non possiamo negare che nel *Canto di festa per Calendimaggio* persiste qualche influenza del periodo antidemocratico della *Chimèra*. Ma è un persistere ad onta del buon volere del poeta in contrario.

Altrimenti egli non sarebbe in contradizione con sè stesso!

Egli canta la festa del Primo Maggio, festa eminentemente proletaria, la festa annuale ed ufficiale del socialismo. E nessuno l'ha mai cantata con tanto splendore di forma nè con tanta elevatezza di pensiero.

Egli si rivolge alle masse popolari, cui vuole insegnare come si possa godere la vita attraverso la bellezza, la libertà, il progresso.

Uomini, in voi glorificate l'Uomo!
Il vestimento d'ogni alta speranza
è la bellezza. Ogni conquista audace
non par compiuta, in terra, se un perfetto
fior non s'esprima dall'umana gloria.
...Glorifichiamo in noi la Vita bella!
La bellezza escir può dall'incallita
mano del fabro, s'ei la sua preghiera
alzi verso le Forme dalla nova
anima sua piena d'ardor giocondo.
Glorifichiamo in noi la Vita bella!
Sol nella plenitudine è la Vita.
Sol nella libertà l'anima è intera.
Ogni lavoro è un'arte che s'innova.
Ogni mano lavori a ornare il mondo.
Glorifichiamo in noi la Vita bella!

Quanta finitezza nell'espressione di questi concetti semplici, sani, nobilissimi, in confronto della poesia sociale, torbida e truculenta di Mario Rapisardi o di quella democratica, rozza e... non troppo ingenua, dell'americano Walt Whitman!

Senonchè, quale efficacia poteva ripromettersi dal suo insegnamento il d'Annunzio, se, a quei lavoratori cui rivolgeva tali esortazioni, parlava, nello stesso tempo, della loro vita e del loro mestiere, come se essi fossero destinati ad essere schiavi fin dalla nascita, condannati a recare

su l'òmero servile
con vece alterna le ricchezze impure
fluttuanti nel traffico del mondo,
— dati all'opra dei padri, senza pena
e senza gioia e senza mutamento?

Ammettiamo pure che non tutti gli uomini siano eguali, che alcuni siano predestinati dalla natura a condurre una vita inferiore rispetto a quella di altri: ma è *un fatto* che nell'uomo meno favorito dalla natura non manca mai o quasi mai la tendenza ad elevarsi di grado sociale, la speranza, magari illusoria (non conta!), di un progresso. Normale è poi questa tendenza e questa speranza nella gente che si trova in istato d'inferiorità non per propria deficenza di doti naturali, ma per i casi della fortuna.

Come mai potete dire a codesta gente: resterai sempre tale e quale; così sei nato, così morrai; ripeterai tutta la vita quello che hanno fatto i tuoi padri e i padri de' tuoi padri e gli avi de' tuoi avi, e — notate bene — « senza pena, senza gioia e senza mutamento », con indifferenza bestiale dunque, con supina rassegnazione fatalistica?!

Sarebbe quanto negare il progresso sociale: è il quadro di un'esistenza orribile, da galeotti condannati ai lavori forzati vita natural durante, senza mai un raggio di consolazione nè un attimo di tregua, buia, tetra, disperante!

Se non è possibile nutrire ammirazione nè simpatia per gli esseri inferiori, si può almeno nutrire pietà. Ma è appunto questo di cui difetta — ancóra — il d'Annunzio delle *Laudi:* ossia difetta, come dicevo a proposito della *Laus Vitae,* di Amore.

Evidentemente, la sua evoluzione spirituale non è ancóra compiuta. Ma è già a buon punto.

C'è, in questo secondo libro delle *Laudi*, una poesia indicata giustamente dal Bruers come una poesia che rappresenta, rispetto al d'Annunzio, quello che, nel Carducci, è rappresentato dall'ode barbara *La Chiesa di Polenta*.

È la laude *Per la morte di un capolavoro*.

Il capolavoro era il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, quando si credeva ormai perduto irremissibilmente, sotto la lenta corrosione del tempo.

Dinanzi a quel dipinto, che andava disfacendosi a poco a poco, il poeta ebbe l'intuizione e il sentimento di qualche cosa di sublimemente tragico, e questa intuizione e questo sentimento egli seppe trasfonderci con potenza artistica veramente sublime.

La natura vede morire ogni anno le sue creature, ma le vede anche rinascere ad ogni primavera. Solo il capolavoro del genio non conosce riproduzione. È creatura unica, raccoglie in sè l'infinito dell'universo, l'uomo vi afferma il suo pieno diritto all'immortalità, eppure anche esso può morire!

Nulla è più triste di questo rientrare del capolavoro nell'eterno informe caos delle cose, dal quale non uscirà mai più.

Pari alla tristezza di questa morte il d'Annunzio non trova che la tristezza espressa dalla faccia di Cristo nel *Cenacolo* di Leonardo.

A Cristo il d'Annunzio aveva scagliato, altre volte, improperî più feroci e triviali di quelli stessi del Carducci; e nella *Chimèra*, benchè dichiarasse di non aver avuto « nemmen l'ombra d'una intenzione antireligiosa », si era servito di Cristo per una prèdica epicurea che ha tutta l'aria di una beffarda parodia.

Ma ora, dinanzi al Cristo di Leonardo, egli ne rimane suggestionato. La voce di Cristo, che nell'orto di Getsèmani supplicava il Padre di allontanare da lui il calice amaro

della passione, che diceva di sentirsi l'anima triste fino alla morte, risuona ora all'orecchio del d'Annunzio come la voce dell'eroe fra gli eroi, dell'eroe che ha provato non la suprema gioia dell'eroismo ma la suprema tristezza, quella della solitudine pure in mezzo alla folla de' propri seguaci, magari deliranti; la terribile solitudine di quei momenti ne' quali il genio stesso vien còlto dal dubbio di essere sopra una falsa strada, di essere vittima d'una folle illusione, o s'accorge di non essere compreso, di essere stato erroneamente interpretato, o vede che la sua opera, la sua dottrina, il suo esempio, il suo sacrificio sono invano, non hanno concluso nulla, non concluderanno nulla. Sono momenti che il d'Annunzio stesso ha provato.

E allora la nostalgia del Deserto libico ch'egli aveva cantato con sì smisurato orgoglio del proprio io nella *Laus Vitae*, gli appare sotto diverso aspetto: il Deserto in cui si rifugiano il disgusto per i propri simili, l'ambizione di essere sovrani assoluti della propria volontà, l'aspirazione a essere una cosa sola con la natura, *quel deserto* è la solitudine in cui si medita sul mistero della vita e non si può dare risposta sicura.

Chi verrà dietro la tua ombra?

grida il d'Annunzio alla figura di Cristo che va scomparendo nel dipinto di Leonardo.

Ah, per somigliarti
una volta, per esser degno
del tuo segno, innanzi ch'ei muoia
taluno di noi darà al rogo
l'error che l'ingombra!

« Questi cinque versi — dice il Bruers — sono i più grandi che Gabriele d'Annunzio abbia scritti! ».

Lo dico anch'io. Non però nel senso voluto dal Bruers, il quale vede qui preconizzato dal d'Annunzio un rammodernamento del cristianesimo, ma perchè vi avverto il

presentimento di quella catarsi che si effettuerà nel d'Annunzio durante la guerra mondiale.

E arderà l'anima sua pura in un atto,
come in un lampo arde il potere di un cielo.

Sono gli ultimi due versi di questa laude meravigliosa, che suggellano immediatamente i cinque altri da me or ora citati: e c'è dentro tutta la coscienza di un uomo che sa di molto valere, ma che è anche capace, per raggiungere il culmine del suo valore, di assoggettarsi ai più dolorosi sacrificî.

Dare al rogo l'errore che lo ingombrava, per essere degno dell'eroismo di Cristo, quale era idealizzato nel *Cenacolo* di Leonardo, era in verità — per il d'Annunzio — il massimo sforzo ch'egli potesse imporre al suo temperamento, il massimo esempio di disciplina che si potesse attendere dalla sua volontà: al lume di questo sforzo e di questo esempio tutta la sua personalità si risolleva e apparisce più grande.

La tregua

Nei primi tre periodi dell'attività poetica d'annunziana ho additato l'*Isottèo* e la *Chimèra* come quel libro dove il d'Annunzio aveva mostrato il più felice equilibrio delle sue doti caratteristiche, che sono il senso estetico e la bravura tecnica.

Queste doti, a lui peculiarissime, rifulgono anche nel libro III (*Alcione*) delle *Laudi*.

È il libro dov'egli tripudia con la divina incoscienza di un fanciullo, *poeta ut puer*, *puer ut poeta*, cioè poeta e fanciullo ideale ad un tempo, tutto assòrto nella contemplazione della natura o nella creazione dell'opera d'arte, che sia *un'altra* opera della natura, venuta ad aggiungersi a tutte quelle già esistenti.

Il d'Annunzio tanto lo sente che ne ha quasi scrupolo, come di un fenomeno d'egoismo. E se ne scusa col dio

dell'ispirazione, chiedendogli una *tregua* al proprio lavoro: egli ha cantato e tornerà a cantare la vita degli altri, gli eroi, la religione, la filosofia, la politica, l'economia, ma gli sia concesso di cantare anche, per un poco, solo sé stesso, quello che interessa soltanto a lui. Egli lo canterà tanto bene, la sua vita interiore sarà così intensamente sentita, condensata in ciò che ha di meglio, sarà così idealizzata, che, senza proporselo, senza volerlo, finirà col non essere più la vita di lui solo, ma a ciascuno parrà di trovarci cantata la propria vita, la vita di tutti.

Questa *tregua* è il libro III delle *Laudi*.

Ha la disposizione simmetrica del *Canto novo*. Si apre con un prologo, si chiude con un commiato; e tutto il resto è intercalato fra quattro *Ditirambi*, che sono la forma lirica più adeguata all'ispirazione d'annunziana. Poichè tutte le *Laudi* sono veramente concepite e scritte nello stato d'animo di un poeta inebriato dallo spirito dionisiaco. La *Laus Vitae* non era che un lungo ditirambo di 8400 versi, dedicato alla vita, in generale.

Questi altri quattro ditirambi cantano, più in particolare, la fertilità dell'Italia (*madre di biade*, secondo il Carducci; la *frugifera tellus*, secondo Virgilio); la gioia delle metamorfosi (cioè del sentirsi identificati con la natura, come nel mito di Glauco, che, masticata dell'erba, si trasformò in pesce e balzò tra i flutti del mare); la gloria solare dell'Estate; l'audacia d'Icaro, che, precursore dei moderni areonàuti, dà la scalata ai cieli e perisce eroicamente, vittima della sua illimitata avidità di sempre nuovi superamenti.

Vorrei riportare — come saggio — qualche brano del secondo ditirambo, quello di Glauco, per farvi vedere quale padronanza del suo strumento abbia conseguito il d'Annunzio, da quando cantava lo stesso motivo delle metamorfosi nel *Canto novo* (non avrete dimenticato l'esempio che ve ne addussi).

Ma preferisco, volendo pur dare almeno *una* laude inte-

ramente, sceglierla fra quelle dove la virtù poetica del d'Annunzio trionfa nella sua massima efficacia, con la massima semplicità di mezzi.

Essa è intitolata *La pioggia nel pineto*.

Ho incontrato moltissima gente, anche della più cólta, la quale — a quattr'occhi — mi ha confessato di non aver mai letto le *Laudi* d'annunziane, e ne ho tratto la convinzione ch'esse appartengono a quelle opere di cui si parla sempre bene ma da cui si sta alla larga.

Nel loro valore si è pronti a credere, giurando sulla parola dei critici, ma ci vuole troppa fatica e troppo studio per comprenderle a fondo, sicchè non si trova mai il tempo per formarsene un'idea direttamente e personalmente.

Codesta gente non ha tutti i torti. Le *Laudi* hanno bisogno (già lo dissi) di commenti non brevi, per essere apprezzate nell'insieme e nei particolari: sono, come la *Divina Commedia*, una di quelle opere, attorno alle quali deve crescere il lavoro di qualche generazione, per renderle accessibili all'intelligenza dei più e popolarizzarne la conoscenza.

Ma *La pioggia nel pineto* è una laude cui non occorrono lunghi preamboli nè minute delucidazioni; anzi, che non tollera inframmettenze di commentatori nè di critici fra il poeta e il lettore.

Una sola parola ha forse ancóra qualche sentor di erudizione: il nome dato dal poeta alla donna che lo accompagna nella passeggiata per il pineto, sotto la pioggia.

Lalla, del *Canto novo*, si chiama ora *Ermione*; con nome che ci riporta alla mitologia greca, ricordandoci un'antica città dell'Argòlide, nonchè una figlia di Menelao e di Elena (ce ne sarebbe anche un'altra, figlia di Marte e di Venere, cantata da Vincenzo Monti nel suo idillio *Le nozze di Cadmo e d'Ermione*).

Delle relazioni fra il nome di Ermione e la mitologia il d'Annunzio ci parla in un altro luogo delle *Laudi:* qui egli non ci descrive, intanto, che la pioggia, in una serie

di versícoli brevi, agili, musicali, ch'è tutta una trama di ritmi variegata di rime e d'assonanze, gareggiante col gioco delle gócciole sulle foglie degli arbusti, sul vólto, sulle chiome, sulle membra, sulle vesti, *sull'anima* delle persone: poichè, in tutta questa sinfonia della natura, non sappiamo quale sia l'essere più sensibile, se le cose o gli uomini; poichè vi si odono le voci di tutte le creature, vicine e lontane, visibili e invisibili, della terra, del cielo e delle acque.

Un vero senso pànico si diffonde per tutte le vene, per tutti i nervi del poeta e di Ermione, i quali non sanno più nemmen loro, se sono alberi o persone; e rivivono in sè il mito delle ninfe che escono dalla scorza delle piante o il mito dei silvani, dei fàuni, dei sàtiri, dai pie' di capra, che danzano fra l'erba al suono della loro sampogna.

Sotto la musica della pioggia nel pineto, risorge l'eterna *favola bella, che ieri c'illuse, che oggi c'illude;* la favola che non è concesso di godere se non a chi ha l'ineffabile dono, la grazia, la vera *grazia*, di sentire la natura come la sentivano ieri i padri della nostra stirpe canora, come torna a sentirla oggi il d'Annunzio.

Taci. Su le foglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti

di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitio che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
Ascolta. Risponde
al pianto il canto
delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
nè il ciel cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancóra, stromenti
diversi
sotto innumerevoli dita.
E immersi
noi siam nello spirto
silvestre,
d'arborea vita viventi;

e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.

Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
Più sordo e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
Non s'ode voce del mare.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea pioggia
che monda,
il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria
è muta; ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!

E piove su le tue ciglia,
Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
ma quasi tutta virente,
par da scorza tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,
il cuor nel petto è come pèsca
intatta,
tra le pàlpebre gli occhi
son come polle tra l'erbe,
i denti negli alvèoli
son come mandorle acerbe.
E andiam di fratta in fratta,
or congiunti or disciolti
(e il verde vigor rude
ci allaccia i mallèoli,
c'intrica i ginocchi)
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

Le « Canzoni della gesta d'Oltremare »

Fra il libro III e il IV delle *Laudi* d'annunziane intercede una serie d'anni, che rappresentano – nella vita del poeta — una fase di attesa e di raccoglimento.

Sono gli anni ch'egli passò in Francia, dov'era volontariamente esulato, dopo un crollo delle sue condizioni economiche, di cui ora a noi non interessa fare la storia.

Quello fu veramente il suo Deserto, l'eremitaggio, dove il suo spirito fu sottoposto all'ultime prove e che noi possiamo con pieno diritto paragonare all'isolamento temporaneo nel quale si raccolsero tutti i grandi profeti e fondatori di religioni (Cristo, Maometto, Lutero), prima d'imprendere la loro missione fra il tumulto della società umana.

Nella solitudine di quel deserto, il d'Annunzio scrisse la *Contemplazione della morte:* e vi è manifesto il tormento di un uomo che si trova dinanzi ai problemi sommi dei grandi mistici, e cerca di risolverli in quanto riguardano lui stesso.

Egli ardeva nel desiderio di un'arte utile a qualche cosa, a qualcheduno, che fosse non solo un divertimento, ma un elemento essenziale della patria, dell'umanità, della vita cosmica addirittura. E certo, egli si ripeteva, nella solitudine, il grido del *Poema Paradisiaco:*

Arte, o tremenda!
Noi t'adorammo in vano.

Non era che a lui mancasse la volontà: gli mancavano piuttosto le occasioni di mostrare quanto egli era capace di fare.

Nel romanzo *Il Piacere*, il d'Annunzio, per rilevare meglio il carattere di Andrea Sperelli, eroe dell'estetismo egocentrico, antisociale, lussurioso, lo aveva descritto mentre, tutto assorto nelle preoccupazioni delle sue avventure galanti, s'incontra per le strade di Roma in una dimostrazione popolare causata dall'eccidio di Dògali, durante

la nostra infelice guerra eritrèa: e gli aveva fatto pronunciare quella spaventevole bestemmia: « per cinquecento bruti, morti brutalmente! ».

Fu uno scandalo, per chi non capì o aveva interesse a fingere di non capire, per chi volle identificare il protagonista del romanzo col suo autore. Ma il vero sentimento del d'Annunzio fu espresso invece in una poesia ch'egli pubblicò in onore dei caduti di Dògali, rinnovando una magnifica lirica di Nicolò Tommasèo per gl'italiani caduti in Ispagna.

Nel libro II delle *Laudi*, il poeta non s'era lasciato sfuggire l'occasione di cantare gl'italiani morti nella guerra contro la Cina. Parve, anche quella, una poesia poco sincera, per la sproporzione fra l'importanza dell'episodio e l'enfasi lirica del poeta. A me invece rammentò l'interessamento che il Cavour ebbe nel 1854 per la guerra di Crimea. La partecipazione del minuscolo Piemonte a quella guerra non era gran cosa: ma il Cavour ci teneva tanto, perchè quella partecipazione era l'ingresso ufficiale del Piemonte nel mondo della politica internazionale; era un accaparrarsi il diritto di porre più tardi, al Congresso di Parigi, la questione dell'unità d'Italia.

Così il d'Annunzio non poteva salutare che con una sodisfazione sempre più crescente ogni affermazione dell'Italia nella vita mondiale, ogni indizio ch'ella si apriva la strada verso un avvenire di grande potenza.

Per questo era bene scusabile, se la parola tendeva ad esagerare l'importanza dell'episodio: era un mezzo anche esso di far nascere quello che non era ancor nato.

Con quale gioia, nella sua *landa solitaria* (com'ei la chiama) di Arcachon, egli deve avere accolto, sulla fine del 1911, la notizia della guerra che l'Italia aveva dichiarata alla Turchia!

Quella notizia fu per lui una liberazione: finalmente, gli orizzonti sognati si schiudevano dinanzi agli occhi suoi: era la visione di una più grande Italia, era sopratutto l'oc-

casione di vivere la sua piena vita di *poeta*, poeta *di parole e di fatti*, senza distinzione alcuna!

Non si mosse ancóra — tuttavia — dal suo deserto. Inviò di lì dieci meravigliose canzoni, in terzine dantesche, delle quali si compose il libro IV delle *Laudi*.

Qui non c'è l'anarchico flusso e riflusso del verso libero, non c'è l'estro ditirambico, disfrenato, con totale abolizione della coscienza. C'è l'entusiasmo unito a un pensiero conscio, vigilante, lucido, costante dal principio alla fine, che si atteggia e si snoda, si compone e si muove, anche ne' suoi momenti di maggiore impeto, anche quando l'ispirazione tocca i vertici dell'eroico e del profetico, entro i ferrei legami della equilibratissima terzina dantesca: il metro col quale il divino Alighieri ci ha dato il più sublime esempio dell'arte di armonizzare il severo dominio della volontà coi più vertiginosi rapimenti dell'estasi.

Le glorie dell'Italia marinara ci erano state già cantate da Aleardo Aleardi; ma il d'Annunzio sa fondere ora le glorie antiche con le moderne in maniera da farci sentire l'intima unità e continuità della nostra storia: le gesta compiute nella guerra libica da Umberto Cagni e da Mario Bianco, e da tanti altri maggiori o minori, ci fanno ritornare alle gesta più ardite dell'espansione romana o delle repubbliche medievali italiane.

Io trovo ben naturale che i nostri soldati, combattenti allora nella Libia, portassero dentro lo zaino qualche copia di queste superbe canzoni d'annunziane: i giovani, sopratutto, d'allora sentivano che, andando « oltremare », l'Italia si preparava a un evento assai più grave e più ampio che non fosse l'impresa di strappare una provincia africana alla Turchia. Me ne riferisco a una testimonianza che posso dire ben viva e qui presente fra noi: ad Alberto Asquini, onore — oggi — della nostra Scuola, che lo ha per Rettore, e studente — allora — dell'Università di Padova; il quale partecipò alla guerra libica e, con una luminosa serie di corrispondenze dal campo, documentò

l'ardore di tutta una generazione novella, sorretta alle più nobili prove d'abnegazione dal sicuro intúito di un fine lontano e più alto, dove si attuassero i disegni della nostra storia più volte millenaria.

Italia! — cantava Gabriele d'Annunzio nella sua prima *Canzone d'oltremare* —

Italia! Dall'ardor che mi divora
sorge un canto più fresco del mattino,
mentre di te l'esilio si colora.

Oggi più alta sei che il tuo destino,
più bella sei che la tua veste d'aria;
e di lungi il tuo volto è più divino.

Odo nel grido della procellaria
l'aquila marzia, e fiuto il Mare Nostro
nel vento della landa solitaria.

Con tutte le tue prue navigo a ostro,
sognando la colonna di Duilio
che rostrata farai d'un novo rostro.

E nel cuore, oh potenza dell'esilio,
il nome tuo m'è giovine e selvaggio
come nel grido delle navi d'Ilio.

Italia! Italia!...

Questa è per te la primavera santa
che — dice il dio — « d'ogni semenza è piena
e frutto ha in sè che di là non si schianta ».

Oggi nova tu sei per ogni vena
sopra l'oblio dell'onta; e nelle Sirti
uccidevai l'ultima tua sirena.

Come vivremo, o bella, per servirti?
come morremo, o fior delle contrade,
perchè tu c'inghirlandi de' tuoi mirti?

Del miglior sangue fa le tue rugiade
e serba la promessa d'Orïente,
se il paradiso è all'ombra delle spade.

Siamo cinti d'oblio. Siamo una gente
fresca e spedita, immemore dei giorni
squallidi, pazïente e impazïente,

immemore dei sonni e degli scorni,
quand'ella mendicava il suo preconio
dal ciompo, tempestando il pan ne' forni,
e la pace era femmina da conio
che per ruffian s'avea qualche Bonturo
e un Zanche per mezzano al mercimonio.
Giorni senz'alba, il rullo del tamburo,
lo squillo della tromba, e questa sorte
che turbina alle soglie del futuro,
vi dispèrdono. Tuonano sì forte
le volontà, che nella rossa aurora
non s'ode il crollo delle cose morte.
Ecco il giorno, ecco il giorno della prora
e dell'aratro, il giorno dello sprone
e del vòmere. O uomini, ecco l'ora!

Mèrope, la settima delle Pléiadi, è quella che ha dato il titolo al libro IV delle *Laudi* d'annunziane. Nella costellazione celeste di cui fa parte, Mèrope è l'unica non visibile.

« Mèrope, — accentuava il poeta —, quella che protegge questo libro, è oscura ».

Che cosa si nascondesse in quella oscurità del cielo fu rivelato dalla guerra del 1914 e più sarà rivelato dalle sue conseguenze.

II.

LE PROSE

« Il poeta riempì il suo cuore e il suo spirito delle idee e dei sentimenti del nostro secolo, creando opere originali e durature. Ciò permette di riconoscerlo in quest'epoca che tanto si riflette in lui, col suo amore per la musica, per il colore, per l'arte pura e nello stesso tempo per il materialismo; mentre le sue particolarià, il suo istinto, il suo genio, in una parola, lo individuano. Da ciò ecco il dannunzianesimo: un influsso, uno spirito, un tipo artistico, attivo sopra uomini diversi, e quindi tale da essere come una luce proiettata al di là della propria persona, del proprio spirito, di cui l'origine e il merito risalgono all'artista creatore ».

Giuliano Donati-Petténi.

1.

IL NOVIZIATO NELL'ARTE DELLA PROSA

« Le novelle della Pescara » — Imitazioni e plagî — Realismo — Psicologismo — « Giovanni Episcopo » — « O rinnovarsi o morire ! »

« Le novelle della Pescara »

Come, prima di arrivare al *Canto novo* del 1882, il d'Annunzio si era esercitato nell'arte del verso con *Primo Vere* e con altre minori raccolte di tentativi e saggi poetici, così, prima di arrivare al romanzo del *Piacere* (1889), egli aveva compiuto una specie di tirocinio anche nell'arte della prosa, mediante una serie di articoli giornalistici e di novelle, più qualche romanzo di minor mole.

Dovendo occuparci, in questo nostro corso, solamente delle opere principali, non potremo esaminare molto a lungo gli scritti del tirocinio. Ma pure non conviene passarli sotto silenzio, poichè in essi troviamo, come nei versi anteriori al *Canto novo*, i germi di quelle caratteristiche tendenze che saranno spiccatissime ed evidentissime nel d'Annunzio adulto.

Una cèrnita fra quella sua produzione giovenile la fece il d'Annunzio stesso con le *Novelle della Pescara* (1902), ove accolse il meglio di ciò ch'era stato pubblicato nel *San Pantaleone* (1886) e nel *Libro delle Vergini* (1884).

Chi esaminasse questi volumi di prose che ora ho citati, e qualche altro che potrei aggiungere (come *Terra Vergine*, comparso a Roma nel 1882, *I violenti*, comparso a Napoli nel 1892, *Gli idolatri*, comparso pure colà), avrebbe l'occasione di fare le medesime constatazioni che abbiamo fatte a proposito dei primi volumi di poesie d'annunziane.

Anzitutto, nel passaggio da un volume all'altro, le novelle furono assoggettate ad un paziente ed oculato lavorio di lima, subirono un severo giudizio di scelta, dovettero spesso adattarsi via via al mutato disegno generale dei singoli volumi. Anche qui, il d'Annunzio si rivela, fin dagl'inizî, un artefice di primissimo ordine, che va rapidamente impadronendosi dei più riposti segreti della tecnica.

Naturalmente, l'originalità del d'Annunzio non si afferma — neppur qui — di colpo, ma sì attraverso l'imitazione d'insigni modelli.

Ne hanno fatto una gran colpa, al giovine scrittore, di queste imitazioni: e per la smania di dare addosso al rappresentante di un indirizzo letterario poco simpatico o addirittura nemico, per furore di critici miopi e pedanti, spesso — più semplicemente — per invidia e gelosia di concorrenti, si dimenticò, fra le molte imitazioni scoperte, di scoprire anche l'originalità del d'Annunzio, quello che — pur fra ciò che apparteneva agli altri — apparteneva solo al d'Annunzio e che lo distingueva da' suoi modelli e che costituiva la sua originalità vera.

Senza dire, poi, ch'era già un indizio di originalità (si dimenticò di rilevare anche questo!) il mettersi ad imitare proprio *quei* modelli, e non altri, e l'imitarli proprio in *quella* maniera, e non altra.

Ma nessuno studiò le imitazioni d'annunziane col proposito di dedurre dalla scelta de' suoi modelli e dalla sua maniera d'imitarli (osservando, cioè, quello che ne aveva assimilato e quello che ne aveva ripudiato) elementi di conoscenza e di giudizio, rispetto alla personalità d'annunziana.

Diamine, si sarebbe dovuto introdurre un principio troppo nuovo nel mondo letterario: quello di criticare il prossimo col proposito di metterne in rilievo il meglio, ossia con simpatia e con benevolenza. E questo, diamine, sarebbe stato un preconcetto dannoso ad una critica, come si suol dire, imparziale ed oggettiva!

Imitazioni e plagî

Ma giacchè son venuto a parlare de' così detti « plagî » d'annunziani, voglio dirvi ora quello che ho taciuto nelle lezioni sulle poesie.

Sì, è vero, il d'Annunzio ha imitato: ha preso (vi cito solo un esempio) le novelle del Maupassant, ve ne ha trovate due che gli fecero una straordinaria impressione: « Il ritorno », « La cordicella ». Ed ebbe l'idea di trattare lo stesso motivo in due delle sue *Novelle della Pescara*: « Turlendana ritorna », « La fine di Candia ».

È lo stesso motivo: dell'uomo che, ritenuto morto per lungo tempo, ritorna improvvisamente a casa sua e trova che sua moglie frattanto s'era maritata con un altro; e dell'uomo che, ritenuto ingiustamente autore di un furterello insignificante, si ammala di fissazione, perchè non si vuol credere alla sua innocenza.

Il d'Annunzio ha inquadrato il fatto in un ambiente italiano, ha introdotto altri tipi (cambiando persino gli uomini in donne), e ha svolto la psicologia de' suoi personaggi secondo le nuove circostanze in cui li ha immaginati.

Ristampando queste due novelle nel 1902, egli ha dimostrato di non volerle affatto ripudiare e di riconoscere loro qualche pregio di originalità: stimò che la critica dovesse giudicarle almeno alla strègua di tutte le imitazioni confessate e dichiarate, come certi brani di « Donna Francesca » nella *Chimèra*, derivanti dalle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Gustavo Flaubert.

Anche le imitazioni hanno un loro speciale significato, valore ed ufficio. Quando il d'Annunzio ha voluto tradurre, ha tradotto: così ha fatto di Orazio in *Primo Vere;* così ha fatto di Victor Hugo nella *Chimèra* (« Booz addormentato »). Quando ha voluto imitare, ha imitato: ed ha imitato, quando la semplice traduzione non lo avrebbe accontentato, non sarebbe stato quello che voleva fare.

Molte volte noi vogliamo fare meglio, o — in ogni modo — diversamente, quello che *già* è stato fatto da altri.

Per quanto sia diffusa la conoscenza di una lingua straniera, le opere di un'altra letteratura non avranno mai tanta diffusione da rendere superflue le *traduzioni*. Men che meno, dunque, saranno superflue le *imitazioni*, le quali si propongono di aggiungere all'opera straniera qualche novità.

Non avessero altro ufficio che di farci conoscere le opere delle letterature straniere, le imitazioni sarebbero abbastanza giustificate. Ma esse vogliono mettere in gara la nostra letteratura con le altre letterature, prendendo a trattare gli stessi loro motivi, adottando gli stessi loro mezzi d'espressione, e così le acquistano i titoli per entrare nella letteratura internazionale.

Tuttavia, non sono questi — ancora — i criterî per giudicare delle imitazioni.

I plagî sono altra cosa. I plagî sono furti belli e buoni, è la proprietà di uno, portàtagli via di peso e spacciata per nostra, dopo aver disperso soltanto le tracce più superficiali della proprietà originaria: come chi s'impadronisse d'un cappello altrui e se lo portasse liberamente in testa, dopo aver cancellato dalla fodera interna il nome del legittimo padrone, e desse ad intendere di esserselo comperato col proprio denaro.

Voi direte: ma se, invece di cancellare unicamente il nome, il ladro del cappello ne cambiasse la fascia, ne levasse l'orlo, gli facesse dare un'altra tinta, vi introducesse insomma una serie d'innovazioni che lo rendessero molto differente e magari irriconoscibile rispetto alla sua prima forma: cesserebbe per questo di essere un cappello rubato e il ladro di esser ladro? O magari lodereste addirittura il ladro per la sua intraprendenza e per la sua... genialità?

Tutto ciò starebbe bene, se le imitazioni letterarie fossero... cappelli. Anzi, più esattamente, se fossero cappelli di cui si dovesse stabilire il legittimo proprietario.

Senonchè, alla critica non è posto il quesito di ricercare chi abbia il diritto di ficcarsi sulla testa quel cappello come cosa propria, ma di giudicare soltanto del gusto col quale un cappello è confezionato.

Deve emanare una sentenza estetica, non giuridica. E, in sede di questo tribunale, può darsi molte volte il caso che il legittimo proprietario del cappello sia bocciato di fronte al buongusto del ladro.

Poichè, a noi importa poco che un autore abbia preso questa o quella parte del suo materiale da un altro: a noi interessa sopratutto che l'autore abbia saputo giovarsene, che gli sia servita per una bella costruzione, che l'abbia accompagnata con materiale suo proprio di pari valore e magari di valor superiore. Noi protestiamo soltanto, quando in mezzo a una serie di mediocrissimi versi, dovuti a un poeta da strapazzo, udiamo passare un bellissimo verso tolto a un grande ed autentico poeta: allora sì, in quella stonatura che offende il nostro orecchio, che urta contro il nostro senso estetico, abbiamo l'impressione di una usurpazione indegna ed ingiustificabile.

Mentre, quando vediamo un'opera, lasciàtaci da un altro in istato rozzo, lacunoso, frammentario, contradittorio (cioè piena d'incoerenze estetiche), quando la vediamo ripresa e portata a un più alto grado di perfezione, sembra a noi che sia stata riscattata dalla sua inferiorità, e il primo a sentirsene onorato e contento dovrebb'essere l'autore stesso.

Se egli non ne aveva avuto le forze, non deve invidiare ad uno più fortunato di lui l'onore, il piacere o il merito d'aver potuto compiere quello che lui non avrebbe mai fatto.

E a noi preme che le cose vengano fatte (dall'uno o dall'altro, poco c'importa), non che restino da fare, per riguardo a meschini e privatissimi diritti di proprietà, da discutere e stabilire in separatissima sede.

Ebbene, il d'Annunzio ha esercitato da gran dominatore il suo diritto di artista: ha applicato senza alcuno scrupolo di bigotto il principio legalissimo, anzi la legge principe del mondo estetico: *je prends mon bien où je le trouve.*

Perchè egli aveva coscienza di ciò che poteva fare, sapeva che non avrebbe fatto sfigurare l'altrui inserendolo nell'opera propria e che, anzi, lo avrebbe addirittura migliorato. Egli non ci tenne mai a nascondere le sue derivazioni: le indicò sovente lui stesso e sovente le segnò perfino, nell'opera propria, di virgolette marginali, quasi per invitare e sfidare il lettore a controllar se ci fosse il debito affiatamento fra il testo d'annunziano e le derivazioni dal di fuori, se fosse stata raggiunta la piena omogeneità fra il proprio e l'altrui, o a istituire, comunque, un confronto.

Che se il d'Annunzio omise — talvolta — d'indicare e di citare e di virgoleggiare, e i lettori non se ne accorsero (e poi gridarono allo scandalo, quando ne furono avvertiti da altri), la colpa è della loro ignoranza, non del d'Annunzio. Perchè l'effetto estetico dell'imitazione si fonda appunto quasi sempre sulla presupposta conoscenza dell'autore imitato: la reminiscenza o la trascrizione dell'opera altrui fa parte integrante dell'opera nostra, come nell'ironia o nell'allegoria l'allusione e il simbolo non avrebbero alcuna efficacia se nella mente del lettore non ci fosse già la conoscenza della cosa cui l'allusione e il simbolo si riferiscono.

Ma a che tante chiacchiere!

Il d'Annunzio fornì la prova *suprema* della sua originalità, affermò nella maniera più *indiscutibile* il suo diritto a servirsi dell'altrui. Quando i suoi libri vennero tradotti in francese, ne furono eliminati i passi ch'egli aveva imitati dagli autori francesi e che non c'era scopo di tradurre, perchè già troppo noti in Francia: ebbene, tolti di mezzo quei passi che avevano sollevato tanto scandalo in Italia, i libri del d'Annunzio non restarono tuttavia di

riportare in Francia un successo strepitoso, e forse superiore a quello riportato in Italia.

Fu la sodisfazione più grande, il trionfo più alto del d'Annunzio, la confutazione più eloquente della critica gretta e malevola; egli aveva documentato che per la sua gloria ne aveva più che a sufficenza del proprio nè c'era bisogno che mendicasse nulla a nessuno.

Realismo

Le novelle del tirocinio d'annunziano ci fanno conoscere un giovane scrittore che muove sulle orme del Verga e del Capuana, rappresentanti siciliani della scuola verista.

E qui, parallelamente a quello che faceva nei versi di *Primo Vere*, già imitando mostra una sua propria originalità.

Nei versi egli imitava il Carducci, intensificando il suo classicismo; nelle novelle imitava il Verga e il Capuana, ma ne intensificava il realismo.

L'ambizione del d'Annunzio era ben lungi da quella di un plagiario o di un imitatore qualunque. L'imitatore *di razza* aspira modestamente alla somiglianza coi propri modelli: l'àpice de' suoi desiderî, il suo sogno di gloria sarebbe di fare un'opera tale da poter essere firmata dal suo maestro. Gli parrebbe di toccare il cielo col dito quel giorno in cui gli dicessero che un'opera sua è stata scambiata con una del suo maestro, che hanno potuto crederla del suo maestro.

Ma il d'Annunzio no. È manifesto ch'egli tende a superare súbito, fin dagl'inizî, i propri modelli, ch'egli vuol farsi dire: tu sei più bravo del tuo maestro.

Naturalmente, quando si intensifica una tendenza, ossia quando ci si specializza, ciò avviene sempre verso compensazione: per dare maggiore sviluppo a una parte del modello imitato, si riduce lo sviluppo di certe altre; per impiegare le proprie energie nell'esercizio prevalente di una dote estetica o nell'applicazione prevalente di un

principio estetico, si rèlegano o, comunque, rimangono — frattanto — nello sfondo altre doti e altri principî.

Nel Verga c'era, per esempio, un calore, un interessamento *sociale* per i suoi personaggi: ed era in ciò la prima ragione della simpatia ch'egli ci trasfondeva súbito, della sua forza di commozione e di suggestione.

Nel Capuana c'era la ricerca di riprodurre l'ambiente popolare con minuta precisione, fino a cadere nel sospetto di lavorare un po' di maniera, secondo uno schema convenzionale ed artificioso.

Il d'Annunzio invece ostenta una certa freddezza verso i suoi personaggi: li descrive quasi anatomicamente, oggettivissimamente. Ma l'osservazione è più potente, la realtà esteriore è colpita e fatta vibrare con una freschezza di similitudini, che ogni sospetto di maniera sparisce. Siamo dinanzi a una realtà intuíta direttamente e ricostruita con una virtù quasi esasperante d'analisi.

Il paesaggio è rappresentato con tal vivezza di colori, con tócchi plastici sì efficaci, che io capisco bene, come il Gargiulo si sia lasciato indurre a cavarne un cànone interpretativo generale dell'arte d'annunziana: per lui la forma naturale, a cui in definitiva si potrebbe ricondurre ogni creazione artistica del d'Annunzio, è il paesaggio, cioè il « racconto-paesaggio ». Quando il d'Annunzio racconta, prova tanto bisogno di descrivere la scena in cui l'azione si svolge, che tutto s'immedesima un poco alla volta col paesaggio: il paesaggio si anima, par quasi che partecipi intimamente alla vita de' suoi personaggi, che formi una cosa sola con loro.

La teoria del Gargiulo non è che un modo di esprimere un giudizio critico, di esporre una constatazione da lui fatta: ed è, che il d'Annunzio si distingueva, fin da ragazzo, per queste sue prerogative capitalissime: di afferrare la realtà con una prodigiosa virtù di tutti i suoi sensi, di poterla descrivere, sempre riferendosi a un'esperienza de' suoi occhi, de' suoi orecchi, del suo tatto, del suo gusto, del suo olfatto.

Egli prova il bisogno di esternarsi, di vivere in mezzo alle cose tangibili, e tutto quello che cade sotto i suoi sensi vuole identificarlo, « individuarlo », come per poterlo — poi — ritrovare lui stesso e additarlo meglio agli altri.

Egli ci dice anche tutto quello che le cose fanno sentire a lui, nel suo interno, e in quest'analisi introspettiva diventerà un po' alla volta insuperabile maestro; ma ora, ne' suoi primordî, le cose sono osservate più fuori di lui che dentro di lui, più in sè stesse che nelle impressioni da loro fatte.

Ascoltate la descrizione di una testuggine: « Camminava da un punto all'altro della stanza, sollevando a stento dal suolo il grave peso del corpo su le zampe simili a moncherini olivastri, e, come era giovine, le piastre del suo scudo dorsale, gialle maculate di nero, tralucevano talvolta al sole con un nitor d'ambra. La testa coperta di scaglie, compressa nel muso, giallògnola, sporgeva tentennando con una mansuetudine timorosa; e pareva talvolta la testa di un vecchio serpe estenuato che uscisse dal guscio di un crostaceo ». (*La Vergine Anna*, ne *Le novelle della Pescara*).

Lo Zola, nel riprodurre spettacoli di ribrezzo, è rinomato per la crudezza spietata del suo realismo. Ascoltate questa descrizione d'annunziana d'un'operazione chirurgica, fatta da un pescatore a un altro pescatore, sopra un trabaccolo, durante una lunga e fortunosa traversata dell'Adriatico: « Massacese tagliava lentamente, ma con sicurezza, tenendo fuori la punta della lingua, per una abitudine ch'egli aveva nel condur le cose con attenzione. Come il trabaccolo barcollava, il taglio riusciva ineguale; il coltello ora penetrava più, ora meno. Un colpo di mare fece affondare la lama dentro i tessuti sani. Gialluca gittò un altro urlo, dibattendosi, tutto sanguinante, *come una bestia tra le mani dei beccai*. Egli non voleva più sottomettersi ». (*Il cerùsico di mare*, ne *Le novelle della Pescara*).

Se questa vi par feroce, specialmente per quel paragone

della creatura umana con una bestia da macello, che direte di quest'altra descrizione, che anticipava gli orrori del *Grand-Guignol*? Sono gli ultimi istanti di una moribonda: « La vergine Orsola era sul letto, supina, tenuta dallo stupore della febbre, da una sonnolenza inerte, con la respirazione frequente rotta dai rantoli. Posava sul guanciale la testa quasi nuda di capelli, la faccia d'un colore quasi ceruleo ove le palpebre erano semichiuse sopra gli occhi vischiosi e le narici parevano annerite dal fumo. Ella faceva con le mani scarne piccoli strani segni improvvisi che davano quasi un senso di terrore a chi stava da presso; e nelle braccia pallide le passavano le contrazioni dei fasci muscolari, i sussulti dei tendini; e a volte un balbettamento inintelligibile le usciva dalle labbra, come se le parole le si impigliassero nella fuliggine della lingua, nel muco tenace delle gengive... ». « Camilla, la sorella, l'unica parente, presso al letto, pallidissima, tergeva le labbra nerastre e i denti incrostati dell'inferma con un lino umido di aceto... ».

Poi viene il prete per darle l'olio santo: « Fu Camilla che scoperse i piedi della sorella: apparvero tra le coperte due piedi gialli, squamosi, lividi nelle unghie, che al tatto davano un ribrezzo di membra morte. E su quella pelle secca le lacrime caddero, si mescolarono con l'unzione estrema ». (*La vergine Orsola*, ne *Le novelle della Pescara*).

Psicologismo

Il d'Annunzio non ha cuore, è un uomo senz'anima, è un sensuale, non vive che di esteriorità, di animalità, di materialità — fu detto.

Di tutto questo, è vero soltanto che il d'Annunzio, anche nelle sue prose giovenili, si palesa dotato di una straordinaria sensualità. Gli argomenti delle sue novelle sono in gran parte erotici.

Ma, intendiamoci: eroticismo non vuol dire sempre animalità pura; ed anche l'animalità pura è accompagnata, nell'uomo, da stati psichici, ossia da una certa spiritualità.

Orbene, il d'Annunzio, in un secondo tempo del suo tirocinio letterario nell'arte della prosa, passò dall'imitazione dei veristi siciliani all'imitazione dei novellieri psicologi francesi.

E anche qui, come aveva fatto per il classicismo, come aveva fatto per il realismo, affermò súbito la sua originalità intensificando il psicologismo. Scavò più a fondo, analizzò più minutamente, fece, delle sue novelle, trattati d'introspezione, diventando perfino monotono, prolisso, affaticante nel complesso: ma, pagina per pagina, quale portentoso virtuosismo, in questo giovine scrittore!

Eccovi una persona, in mezzo ad un ambiente, del quale ella subisce la suggestione, prima in un senso, cioè *per affinità*, poi in un altro, cioè *per contrasto*.

V'è la descrizione delle cose e v'è l'anima della persona: e come si potrebbe più felicemente farne sentire la reciproca relazione?

« Ella salì (dopo aver udito un racconto che l'aveva predisposta alla malinconia) con lentezza alla sua stanza, e cercò di raccogliersi. Il sole modesto splendeva sul davanzale; la testuggine in un angolo dormiva ricoverata sotto il suo scudo; un cinguettio di passeri veniva dagli émbrici. Tutte queste cose naturali, questa usuale tranquillità della vita circonstante, a poco a poco la rasserenarono. Dal fondo di quella momentanea calma alfine sorse chiaro il dolore; ed ella chinò la testa sul petto, in un grande sconforto ». (*La vergine Anna*, ne *Le novelle della Pescara*).

Il *Libro delle Vergini* è riboccante di pagine come queste. Vi è studiata una fanciulla nel risveglio di tutto il suo organismo durante la convalescenza da una lunga e pericolosa malattia, e chi può mai distinguere realismo e psi-

cologismo, quando il d'Annunzio ci descrive le sensazioni della fame o i primi fenomeni della vita sessuale?

« Ella cominciava a sentire quel calore d'afflusso intorno alli occhi, quell'intorpidimento della lingua, quei sordi colpi del sangue, che sono i sintomi dell'orgasmo amoroso ».

Così avrebbe potuto esprimersi anche un medico, e noi non avremmo da ammirarvi che l'esattezza scientifica.

Ma ascoltate quest'altre linee: « Un fiotto di sanità caldo la riempiva; certe súbite gioie di vivere le muovevano il sangue, le mettevano nel petto quasi dei battimenti d'ale, le mettevano de' canti nella bocca. A volte un soffio, uno di quei piccoli fremiti dell'aria che si dilata sotto il sole, una canzone di mendicante, un odore, un nulla bastava a darle smarrimenti vaghi, abbandoni in cui le pareva di sentire su tutte le membra come il passaggio carezzevole del velluto d'un frutto maturo ». (*La vergine Orsola*, ne *Le novelle della Pescara*).

Qui non c'è solo il medico, ma c'è l'artista. C'è il poeta. Perchè, fra le pagine che riboccano ora di realismo e ora di psicologismo, voi ne incontrate spesso di quelle che non hanno a che fare nè col realismo nè col psicologismo, ma sono — semplicemente — poesia.

Il Gargiulo si lamentò che il d'Annunzio trattasse le novelle come genere lirico: lo accusò di aver fatto violenza alla prosa narrativa trasportando nel suo campo i procedimenti della poesia. O perchè non osservare — piuttosto — che, appunto in questo e per questo, si vede quanto fosse sbagliato far passare il d'Annunzio per un volgare, turpe e rozzo verista, per un uomo negato a ogni senso di spiritualità?

Ma leggete — in *Terra Vergine* — il bozzetto *Fiore fiurelle*, le novelline *Ecloga fluviale*, *Campane*, o — nel *Libro delle Vergini* — *Favola sentimentale*, e resterete in-

cantati della squisita delicatezza con la quale il d'Annunzio vi presenta spettacoli sereni, giocondi, purissimi.

« Nell'aria fluttuavano delle voci strane, indistinte, come degli aneliti fuggevoli, dei respiri di foglie, dei crepitíi di rame vive, dei frulli d'ale; le case accovacciate dormivano ancóra, la pianura era ancóra nel dormiveglia sotto una cortina di nebbie leggère, e qua, là, sopra quell'immenso lago stagnante, si dondolavano gli alberi alla brezza: in fondo, le colline violacee attenuantisi in una sfumatura tenerissima, fuse con l'orizzonte cinereo; d'innanzi, il mare come una striscia di acciaio luccicante, con qualche vela scura nell'ombra; e poi su tutto una serenità fresca, diafana, di firmamento ove gli astri impallidivano ad uno ad uno.

« Le tre campane immobili, con i loro vacui ventri di bronzo rabescato, aspettavano che il braccio di Biasce le facesse vibrare trionfalmente all'aure mattutine.

« E Biasce prese le funi... » (*Terra Vergine*).

E ora viene il canto delle tre campane: un brano di virtuosità stilistica, degno di gareggiare con qualsiasi autore da antologie; brano che antecipa le bravure del d'Annunzio maturo, come il canto dell'usignolo nell'*Innocente* o il canto della fontana nelle *Vergini delle Rocce*, diventati oramai « pezzi d'obbligo » in tutti i libri di lettura per le scuole.

« Giovanni Epíscopo »

Dov'è — in questo brano — la crudezza spietata o il ribrezzo nauseabondo del d'Annunzio verista? dove l'insistenza monomaníaca dell'analizzatore introspettivo?

Uno scrittore, dotato di un sì forte temperamento poetico, non era destinato a farsi schiavo degli esclusivismi di nessuna scuola letteraria. Era destinato piuttosto a dominarli, subordinandoli ai proprî superiori intendimenti, non mai a lasciarsene dominare.

Senonchè, i critici, quando videro il d'Annunzio passare dal realismo al psicologismo, e massime dopo ch'egli ebbe pubblicato il suo primo romanzo, *Il Piacere*, voltarono carta anch'essi e gli fecero un'accusa diametralmente opposta: prima, egli non era capace che di cogliere le cose dal di fuori, non ne scorgeva che la superficie, era un uomo tutto sensi, tutto esteriorità, senz'alcun bisogno di profondità spirituale; ora invece non era capace che di studiare il di dentro delle cose, anzi non era capace che di studiare sè stesso, viveva una vita tutta interiore, non comprendeva, non conosceva che il suo io, era un egocentrico, un egoista. .

Il d'Annunzio pubblicò allora *Giovanni Episcopo* (1892). Un racconto dove, all'imitazione dei novellieri veristi e psicòlogi, italiani e francesi, si aggiunge l'imitazione dei grandi autori russi, Dostojewski e Tolstoi.

Quel racconto è importante più per il significato che esso ha nell'evoluzione dell'arte d'annunziana che per il suo intrinseco valore estetico.

Il d'Annunzio lo scrisse in un momento di travaglio psichico: non era contento di sè stesso nè della propria opera. Nel campo della letteratura italiana e straniera non aveva ancóra stampato un'impronta tutta sua, che lo sollevasse al di sopra d'ogni imitazione. Egli voleva essere *qualcuno*, voleva essere più che un bravo seguace d'altri: un autore da essere, a sua volta, imitato.

Ed egli credette di aver trovato un aiuto a raggiungere questa sua piena originalità nell'esempio della letteratura russa. Forse un po' di ragione, quando l'accusavano di esser vissuto troppo chiuso nel proprio mondo interiore, i critici l'avevano. E il servizio militare, fra il 1889 e il '90, pare abbia convinto il d'Annunzio che, fuori del suo mondo, c'erano anche altre creature, degne di considerazione e di simpatia. (E forse l'esperienza della vita militare che fece allora doveva essere l'utile noviziato per la vita militare che avrebbe poi condotta sul campo durante la guerra mondiale!).

« O RINNOVARSI O MORIRE! »

Nella dedica del racconto a Matilde Serao il d'Annunzio esponeva come un programma di rinnovamento letterario. Dopo il Carducci, che aveva creduto di rinnovare la letteratura italiana contrapponendo il proprio classicismo al romanticismo del Manzoni e de' suoi epígoni più o meno diretti, era la prima volta che uno scrittore lanciasse un grido sì audace, come se l'indirizzo carducciano fosse esaurito e si dovesse mutar rotta per non morire.

« O rinnovarsi o morire », proclamava il d'Annunzio.

Che cosa era venuto a mancare? che cosa si doveva sostituire?

Era venuta a mancare l'ingenuità, la naturalezza. Predominava la maniera e l'accademismo.

In fondo, erano le accuse che ogni scuola nascente rinfaccia alle scuole imperanti: erano quelle che rinfacciavano i romantici ai classicisti dell'Ottocento, erano quelle che rinfacciavano i neoclassicisti ai romantici, erano quelle che Dante rinfacciava ai provenzaleggianti del milleduecento, vantandosi di scrivere solamente « quando amor gli dettava dentro »...

Ora, che la poesia italiana fosse già satura di carduccianesimo, si potrebbe anche — volendo — concedere.

Ma nel campo della prosa narrativa, che influenza aveva esercitato il carduccianesimo? La novella, il romanzo erano ancóra nella rotta del romanticismo. De Amicis, Fogazzaro, Fucini, Farina, Castelnuovo, Barrili, De Marchi Caccianiga, ecc., nulla avevano a che fare col neoclassicismo.

Si proponeva dunque il d'Annunzio d'introdurre nella prosa narrativa lo spirito del neoclassicimo?

No: il suo programma egli lo enuncia così: « tutto il metodo sta in questa formula schietta: *Bisogna studiare gli uomini e le cose* DIRETTAMENTE, *senza trasposizione alcuna* ».

Ma era quello che si erano proposto — per l'appunto — i veristi, i realisti, i naturalisti, gli estremisti, insomma, della scuola romantica: e non aveva il d'Annunzio stesso imitato il Verga, il Capuana, lo Zola?

Se dobbiamo attribuire un pensiero concreto alle parole del d'Annunzio, non possiamo vederci che una convinzione e una confessione: che i realisti da lui imitati fossero esauriti, non avessero più niente di nuovo da dire, fossero già arrivati al periodo della maniera, dell'accademismo, della ripetizione letteraria; e che egli stesso avesse accordato — nella sua opera — troppa parte all'imitazione e troppo poca alla osservazione diretta, allo studio personale, all'invenzione originale. Aveva, cioè, fino allora, fatto *trasposizioni* da una letteratura all'altra, da un ambiente all'altro, da un personaggio all'altro, o aveva posto troppo, fra l'opera ch'egli voleva compiere e sè stesso in quanto artista puro, il proprio io, mentre l'artista non avrebbe dovuto essere che obiettivo, astraendosi completamente dall'opera propria.

Lasciamo stare il cánone dell'oggettività assoluta in arte, ch'è sempre stato una fisima. Noi comprendiamo benissimo ciò che intendeva dire il d'Annunzio: sentiva lui stesso che nella sua opera narrativa c'era stata, fino allora, troppa uniformità, che avrebbe dovuto mirare a maggior varietà, e che questo l'avrebbe ottenuto immedesimandosi di più nelle persone e nelle cose da lui descritte, riproducendo piuttosto quello che le differenziava anzichè quello che le assomigliava, e sopratutto, mettendo sè stesso in disparte, facendo meno avvertire la sua presenza di artista,sia nella veste di commentatore, sia, magari, anche, più semplicemente, di stilista.

Ma vediamo quale esempio egli ci ha dato, di questo suo nuovo orientamento, col *Giovanni Episcopo*.

Egli ha preso a studiare dal vero un uomo abbrutito, uno dei tanti naufraghi della vita, un alcoolizzato, che

— attraverso le ignominie di una vita domestica sconcia e vile — finisce col diventare omicida, pugnalando l'ultimo amante di sua moglie baldracca, da lui fino allora sopportata... e sfruttata.

Il d'Annunzio fa raccontare a codesto figuro la propria storia, in prima persona, con un linguaggio spasmodico e convulso, tutto a spezzettamenti, interruzioni, ripetizioni, incisi, coi furori improvvisi e coi balbettamenti confusi proprî di un ubbriacone. Il racconto, fatto come in istato di delirio, procede, non v'ha dubbio, rapido e concitato. Ma anche la concitazione e la furia, quando si prolungano per cento pagine, fanno lo stesso effetto di quattrocento pagine trascinate con lentezza penosa: stancano e annoiano.

« Conoscete voi la fame? (così parla Giovanni Episcopo). Avete mai guardato un uomo mezzo morto di fame?... E non vi s'è strutto il cuore, di tristezza, di tenerezza? ». « Ah, signore, che pietà! L'uomo divorato dal vizio, l'uomo che si dibatte nelle branche del vizio e si sente divorare e si vede perduto e non vuole, non può salvarsi... Che cosa è più triste delle mani che tremano, delle ginocchia che vacillano, delle labbra che si torcono, di tutto un essere che spasima nel bisogno implacabile d'una sola sensazione? ». « E... vedere, intendete?, vedere in ciascun uomo la sofferenza, e comprendere, comprendere sempre, e avere una misericordia fraterna per ogni traviato, per ogni addolorato, e sentire nell'intimo della propria sostanza la voce di questa grande fraternità umana, e non considerare su la via nessun uomo come uno sconosciuto... »

Non era questo lo stile del d'Annunzio, amante piuttosto del periodare florido, armonioso, rotondo, quale usava l'aureo nostro Cinquecento. Così avrebbe parlato Marmèladoff in *Delitto e castigo* del Dostojewski. Ma nel Dostojewski, Marmèladoff è *uno* dei personaggi e non parla mica lui solo dal principio alla fine del romanzo.

Senza di che, il tipo stesso del protagonista persuade poco. Giovanni Episcopo è un degenerato, il quale ha qualche buona qualità. È piuttosto un debole che un cattivo. Ma i lampi della sua bontà non bastano a redimerlo. Possiamo credere al d'Annunzio, che il suo protagonista sia tolto dal vero: ma noi abbiamo l'impressione ch'egli sia eccezione e non regola nel nostro ambiente italiano.

Nella Russia lontana noi possiamo immaginare che tipi simili siano più comuni, perchè possiamo immaginarceli contornati da un ambiente più conforme alla loro natura e del quale essi sarebbero i legittimi esponenti.

Ma il nostro ambiente noi lo conosciamo troppo; e noi non siamo disposti a prendere sul serio nè a guardare con simpatia un ubbriacone, un ruffiano, un cornuto, un accoltellatore, che è lì sempre pronto a piangere e battersi il petto per i proprî vizî e mai non si emenda; peggio poi, se interrompe ogni tanto la narrazione delle sue porcherie per comunicarci aforismi da filosofo scettico o pessimista, e peggio ancóra, se prende arie e pose da Cristo paziente o da apostolo umanitario...

Il nostro umorismo latino ama tenere nettamente distinti Cristo e il ladrone, anzi distingue perfino fra ladrone buono e ladrone cattivo, e non tollera contaminazioni. Quando ci càpitano dinanzi queste contaminazioni, non ce ne commoviamo, ma ridiamo.

No, non era per questa via che il d'Annunzio sarebbe riuscito a rinnovare la prosa narrativa italiana. Era una via senza uscita.

Di concreto, nel *Giovanni Episcopo*, negl'intendimenti e nell'opera stessa dell'autore, c'era questo. Esso è un documento dell'impazienza che il d'Annunzio provava, di esser fuori dal periodo delle imitazioni, ma era ancóra una imitazione (dei russi, dopo quelle dei veristi siciliani e dei psicologi francesi); è un documento della insodisfa-

zione ch'egli provava rispetto all'opera letteraria da lui prestata fino allora, sia per la tecnica, sia per il contenuto.

È l'índice della sua coscienza, che principiava a scuotersi dalla contemplazione del proprio io e aspirava a esplorare il mondo più largamente, a stabilire contatti più intimi e più disinteressati, relazioni di simpatia più profonde con le altre creature. (E di questo teniamone conto, perchè, quando vedremo, durante la guerra e dopo la guerra, il d'Annunzio entusiasmarsi per i principî umanitarî ed evangelici, non ci sembri una novità, una stranezza, una contradizione, mentre non è che il ritorno di tendenze rivelàtesi fin dalla sua giovinezza, la maturazione di germi insiti nella sua natura, che avevano dato segni evidenti della loro presenza).

Giovanni Episcopo era anche uno sfogo impulsivo, magari un capriccio, come la stratta di un ragazzo che si svincola dalla mano paterna e fa una corsa all'impazzata nei campi, per appagare in un qualunque modo la sua smania di libero movimento. *Giovanni Episcopo* era anche una protesta contro i critici, ai quali voleva far vedere ch'egli non si lasciava chiudere dentro i cancelli delle loro constatazioni e classificazioni, ma che possedeva tale e tanta possibilità di attitudini da scombussolare qualunque loro giudizio e definizione.

È, ripeto, un documento: interessantissimo e importantissimo. Ma, nell'opera d'annunziana, esso è una parentesi: rimane staccata, a sè, come l'ha lasciata l'autore, che, dopo la prima edizione, parve trascurarla e quasi obliarla. Era una deviazione dallo svolgimento naturale dell'opera sua.

« O rinnovarsi o morire! », proclamava il d'Annunzio. Da rinnovarsi c'era sul serio. Ma il rinnovamento doveva compiersi secondo l'evoluzione spontanea e già iniziata del suo temperamento e dell'arte sua.

Egli doveva ritornare al punto dov'era rimasto col romanzo *Il Piacere* e battere la via segnata dalle tre ten-

denze fondamentali del suo carattere: classicismo integrale, estetismo, individualismo.

La moderazione di ciascuna tendenza per armonizzarle tutte fra loro, per togliere loro quello che avevano di eccessivo e sollevarle verso un più vasto ideale di umanità non poteva esser frutto d'un atto di violenza, ma solo di pazienza e di raccoglimento.

2.

IL CICLO DELLA ROSA

Primo grado di oggettivazione del mondo d'annunziano — I tre cicli di romanzi — I romanzi della Rosa — « Il Piacere » — « L'Innocente » — « Il Trionfo della Morte »

Meane sola

Primo grado di oggettivazione del mondo d'Annunziano

« O rinnovarsi o morire! », aveva proclamato il d'Annunzio nella prefazione al suo *Giovanni Episcopo*.

« Canto *novo* », aveva egli intitolato la sua prima raccolta ufficiale di poesie.

« Rime *nuove* », aveva intitolato il Carducci le sue.

« Vita *nova* », aveva detto Dante.

Ogni uomo, insomma, che abbia in sè la possibilità di uno sviluppo, che la natura non abbia condannato — fin dalla nascita — a un'esistenza passiva, o addirittura a soccombere per insufficenza d'energie, arriva presto o tardi a un punto, nel quale sente di avere assorbito dal suo ambiente tutto quello che gli poteva dare e ch'egli poteva assimilare. Da quel punto le parti s'invertono: è l'ambiente che riceve. L'uomo diventa un nucleo di potenza d'attrazione e d'irradiazione, che tende a costituire un proprio sistema planetario. Può contrapporsi all'ambiente come qualcosa di nuovo: vuole che questa novità venga riconosciuta e serva di guida, di criterio, di modello agli altri.

Incipit vita nova: comincia allora una vita nuova, per sè e per gli altri.

Con *Giovanni Episcopo* il d'Annunzio riteneva — circa dieci anni dopo il *Canto novo* — d'aver raggiunto il momento della « novità » anche nella prosa narrativa.

Ricostruire l'evoluzione del d'Annunzio seguendo le indicazioni della cronologia non è possibile: poichè essa evoluzione procede non per una serie logica e continuata di manifestazioni intimamente legate e ininterrotte, ma per rivelazioni improvvise. Germi che si erano rivelati in un tempo e poi erano scomparsi, come assopiti e dimenticati, ritornano in altro tempo a galla e maturano a frutto, e non esauriscono la loro fecondità, ma ripetono — magari a distanza — la maturazione di nuovi frutti. Altri invece, che parevano destinati a produrre, non si fecero più avvertire e forse si diseccarono per sempre. Inoltre, certe crisi che il d'Annunzio aveva superate come uomo egli non aveva ancora finito di rappresentarle come artista: i termini cronologici della crisi effettuale e della rappresentazione artistica non coincidono sempre, come non sempre coincidono le date della composizione di un libro con quelle della sua pubblicazione.

Giovanni Episcopo, per esempio, fu composto nel gennaio del 1891, ma fu pubblicato nel 1892.

Avrebbe dovuto significare un ripudio del *Piacere* (ch'era stato composto fra il luglio e il dicembre 1888 e pubblicato fin dal 1889), nè sembra stare molto in armonia con l'*Innocente* (composto fra l'aprile e il luglio 1891, uscito in appendice al *Corriere di Napoli* nel 1891 e '92, ristampato a Milano nel 1892), nè col *Trionfo della Morte*, uscito pure a Milano nel 1894, ma già, parzialmente, pubblicato anch'esso fin dal '90 sotto il titolo *L'Invincibile*.

Orbene, questi tre romanzi il d'Annunzio non solo dunque non li ripudiò, ma li riprese in mano e li condusse a termine, legandoli assieme in un ciclo, al quale stabilì di dare in continuazione un altro paio di cicli.

Che importa a noi di rincorrere tutto l'andirivieni delle date surriferite, quando l'autore stesso si è incaricato di fare una revisione della propria opera e, tenendo quel conto che lui solo poteva fare delle differenze cronologiche e delle ragioni sostanziali, mise in relazione fra loro

gli scritti composti e pubblicati, a frammenti o interamente, in tempi diversi, e li raggruppò e dispose entro un disegno che ci serve mirabilmente per interpretare le sue intenzioni nonchè giudicare dell'opera e che è — per sè stesso — l'idea di un'opera nuova?

Il Borgese disse — non senza una certa vena d'ironia — che « non un rigo vergato dalla penna d'oca (del d'Annunzio) patisce la clorosi dell'inèdito ». E accennava in pari tempo, oltrechè a tutte le opere vere (del d'Annunzio), a « quell'altre innumerevoli, non mai scritte nè pensate, che l'autore ha narrate ai *reporters* dei giornali ».

In realtà il Borgese fece gran torto a un autore, al quale egli stesso aveva riconosciuto il merito di essersi costruito il proprio edificio di celebrità e di grandezza « con gran fatica di schiena e con grand'impeto di petto ».

Non è lecito scherzare con un lavoro che allora, quando così scriveva il Borgese, durava già da trent'anni e ch'era un monumento non solo di genio ma di tenacia, di pazienza, di costanza, di energia, quale ben pochi lavoratori sanno compiere. Nessuno più del d'Annunzio ha diritto di confermare la definizione paradossale che ha dato, una volta, del genio, Giuseppe Verdi, durante una sua visita a una scuola popolare.

— Ma come ha fatto Lei, maestro — gli aveva chiesto un ragazzo — a comporre tante opere? Ci voleva proprio un genio miracoloso!

— Il genio, ragazzi miei, — rispose il Verdi —, è sgobbo, sgobbo e sgobbo!

Per un uomo i cui sensi erano un vero « apparato di precisione » per osservare e descrivere le cose; per un uomo la cui intuizione della natura aveva i caratteri dell'ingenuità primitiva, a che cosa potevano occorrere i libri?

Non era per lui l'universo stesso il libro dei libri, nel quale poteva leggere senz'alcuna fatica i più reconditi segreti, nascosti agli altri?

Eppure, il d'Annunzio fu capace di scrivere al Passerini: non ti so dire come io «mi arrovelli per questa sciagura dei libri, della cui mancanza *io soffro come della fame*».

Quale stima, quale uso facesse dei libri, lo vedemmo già dalle poesie: l'esperienza dei precursori era per lui sacra come la tradizione della più alta nobiltà.

Uno spirito latino, la cui virtù creativa va congiunta all'istinto della praticità, un poeta che, esaltando gli eroi, li proponeva a modelli e quindi faceva *dell'imitazione* un cánone di educazione, non poteva considerare i libri diversamente. Li studiava, imparava e lavorava.

Quanto lavorasse, ve lo dimostra il limare continuo e progressivo de' suoi versi, del quale vi ho recato qualche esempio. Oh perdio, c'è della gente che ha fondato la sua fama sull'esame delle correzioni portate dal Manzoni a' suoi *Promessi Sposi* e ha consumato la vita a confrontare le varie edizioni dell'immortale romanzo e ha gridato al miracolo ogniqualvolta potè constatare una trasposizione di virgole, l'eliminazione di un apostrofo, l'inserzione di una consonante...! Venga ora un po' qui, faccia la stessa ricerca per le opere del d'Annunzio, e troverà ch'egli non ha nulla da invidiare al Manzoni in quanto a coscienziosità nel ritoccare i suoi scritti.

Non un rigo vergato dal d'Annunzio patisce la clorosi dell'inèdito?

Noi sappiamo che la mole dei *Promessi Sposi* era, nel manoscritto della prima stesura, il doppio dell'edizione definitiva: il d'Annunzio, che pubblicò non uno ma cinque o sei romanzi, e tutti assai voluminosi, ci ha fatto sapere che un suo tormento particolare fu sempre, dopo avere scritto il romanzo, procedere alla revisione dell'opera, eliminando quello che gli paresse stridere col disegno generale della composizione. E di tutte le pagine rimaste indietro dopo quelle revisioni, ci parlò nelle *Faville del maglio;* pagine che, raccolte in volume, sorpasserebbero proba-

bilmente la mole dei così detti *Brani inediti* dei *Promessi Sposi*.

Innumerevoli le opere del d'Annunzio non mai scritte nè pensate, ma soltanto narrate ai *reporters* dei giornali?

Non mai scritte, può darsi; soltanto narrate ai giornalisti, può darsi. Ma non pensate, mi permetto di dubitarne.

Più giusta e più rispettosa fu l'osservazione di quel critico, il quale notava che ci sarebbe stato da fare uno studio interessantissimo sulle semplici copertine, sui frontispizî, sulle antiporte, sui fogli di *réclame* aggiunti ai libri d'annunziani: dove l'autore anticipò titoli e schemi di opere singole e di opere riunite in gruppi, senza poi eseguirle nè farci sapere che fine avessero fatto. Uno studio che ci avrebbe rivelato un tratto curiosissimo del d'Annunzio: il d'Annunzio progettista.

Un esempio ve l'ho recato col piano de *La Canzone di Garibaldi*.

Nella Collezione diretta da Ettore Cozzani e intitolata *I Gioielli de « l'Eroica »*, il d'Annunzio pubblicò la trama e qualche frammento, un abbozzo, insomma, di « mistero » drammatico, in quattro atti: *La crociata degli innocenti*. « È questa, come si esprime il d'Annunzio in una lettera al Cozzani, una delle tante opere che non scriverò mai. Penso infatti di pubblicare tutti i disegni e tutti i frammenti dei libri che da me furono annunziati, studiati, amati e poi abbandonati. Le darò più tardi un frammento del *Sigismondo Malatesta*, e altri ».

I tre cicli di romanzi

Quello studio delle copertine, dei frontespizî, dei fogli di *réclame*, ossia dei progetti, del d'Annunzio, io l'ho fatto, e vi assicuro che ne ho appreso molte cose e che mi ha servito assai per orientarmi e comprendere l'opera d'annunziana.

Ho appreso, intanto, che il d'Annunzio, a un certo punto della sua vita, concepì un disegno ampio e complesso di tre *cicli di romanzi*, tre per ciclo: dunque, nove romanzi in tutto.

Il primo ciclo lo chiamò: *i romanzi della Rosa;* il secondo: *i romanzi del Giglio;* il terzo: *i romanzi del Melograno.*

I primi due compaiono (tanto per citar qualche fonte) sull'antiporta dell'*Isottèo* e della *Chimèra* (ediz. 1895), del *Poema Paradisiaco* e *Odi Navali* (ediz. 1896), delle *Vergini delle Rocce* (ediz. 1896).

Il terzo figura sull'antiporta del *Canto novo* e dell'*Intermezzo* (ediz. 1896) e del *Fuoco* (ediz. 1900).

Nell'indicazione dei titoli di ciascun romanzo i due primi cicli vanno d'accordo: *il ciclo della Rosa* avrebbe compreso: 1° *Il Piacere;* 2° *L'Innocente;* 3° *Il Trionfo della Morte.*

Il ciclo del Giglio si sarebbe composto: 1° de *Le Vergini delle rocce;* 2° de *La Grazia;* 3° de *L'Annunziazione.*

Dove non si va d'accordo, gli è invece nell'indicazione dei titoli per *il ciclo del Melograno.* L'edizione del *Canto novo* e dell'*Intermezzo* ci dava, nel 1896, questi: 1° *Il Fuoco;* 2° *Il Donatore;* 3° *Trionfo della Vita.*

L'edizione del *Fuoco* ci dava, nel 1900, quest'altri: 1° *Il Fuoco;* 2° *La Vittoria dell'Uomo;* 3° *Trionfo della Vita.*

Prima di addentrarci nell'esame dei tre cicli, sgomberiamoci la strada da una pregiudiziale.

Fu obiettato al d'Annunzio ch'egli spesso esibisce l'interpretazione de' suoi libri a cose compiute e ci dà ad intendere d'aver perseguíto certi scopi a cui durante l'elaborazione non ha manco pensato.

È vero: anzi, a questo egli ci tiene particolarmente.

Egli ha notato che, quando scrive, lavora come in uno stato di ebrezza dionisiaca e che, dopo aver finito il suo

lavoro, solo allora comprende ciò che ha fatto: gli sembra di avere scritto come sotto dettatura di una mente superiore, gli sembra d'essere stato un visionario, lo strumento di un dio, al quale non poteva non servire e non obbedire. Compiuta l'opera ed esaminandola a mente più fredda, in uno stato di lucida coscienza critica, gli si presenta sotto aspetti nuovi; scopre in essa possibilità d'interpretazioni da lui non sospettate nè immaginate nè volute, di fronte alle quali tocca a lui stesso di prendere posizione come qualunque altro ipotetico lettore. Sente che l'opera non si è soltanto staccata da lui, non comincia soltanto allora ad essergli estranea, ma gli nasce il dubbio che già nel suo stadio di gestazione, fin dalla sua ispirazione, fosse realmente estranea alla sua volontà: che quando egli credeva di fare ciò che voleva, s'illudeva di volere ciò che faceva e di fare ciò che voleva.

Non ci succede, suppergiù, lo stesso anche coi figlioli? Provengono certamente da noi, ma poi non vivono d'una loro vita indipendente, non rivelano spesso altri caratteri, non impersonano altre idee, non agiscono in direzione contraria alla nostra, non dobbiamo noi stessi metterci a studiarli, per comprenderli, per interpretarli, per seguirli?

Tanto avvenne al d'Annunzio: ed è quello che avviene a tutti gli artisti e specialmente ai genii.

Quando noi parliamo di estro o d'ispirazione poetica, non pensiamo appunto a codesto?

Possiamo non esserne convinti, se abbiamo da fare con un giovane alle sue prime armi, che non abbia ancora fornito la misura della sua capacità e che non siamo — come generalmente avviene — predisposti, per una spontanea reazione del nostro amor proprio (siamo uomini!), a riconoscer quale uomo superiore.

Ma, quando si tratta del d'Annunzio, almeno *ora* ch'egli ha già tanto parlato, scritto ed agito, possiamo non meravigliarci di sentirlo ragionare intorno alla propria opera

come Dante ragionava della sua. « O mente che *scrivesti* ciò ch'io *vidi*... », diceva Dante...

Questo medesimo sentimento mistico della propria opera ebbe ed ha il d'Annunzio: e qui sta la chiave e la giustificazione non solo di tutti i progetti ch'egli fece e fa per l'avvenire, ma anche di tutti quegli schemi e disegni entro i quali raccoglie le opere compiute, abbia egli o non abbia mai pensato a quegli schemi ed a quei disegni, prima o mentre scriveva.

Passando in rassegna le proprie opere, il d'Annunzio s'accorse ch'esse avevano un punto di partenza e che segnavano un cammino in parte già percorsò, in parte ancor da percorrere. E fissò l'itinerario di questo mistico viaggio, disponendo le opere già fatte entro un disegno che rappresentasse il passato, e tracciando il piano delle opere future entro un disegno che fosse la logica, graduale continuazione di quelle, sia come naturale svolgimento dei germi *in quelle* contenuti, sia come correzione, confutazione, negazione ed antitesi *di quelle*.

Se noi seguissimo le tracce dei dati cronologici che riguardano la pubblicazione dei libri d'annunziani, correremmo pericolo di confonderci in continui viavai; perderemmo del tempo nel cercare argomenti per mettere d'accordo certe coincidenze, per eliminare certe differenze; troveremmo che, mentre il d'Annunzio era a un dato punto della sua evoluzione in poesia, si trovava a un altro punto, ora più avanti, ora più indietro, nella prosa narrativa o nel teatro; dovremmo ad ogni momento interrompere il filo della nostra esposizione per passare dai versi ai romanzi, dai romanzi alle tragedie.

Ma il d'Annunzio ha un altro metodo. In principio lavora d'istinto: un po' più tardi, dispone la sua produzione secondo un piano e si propone di completarlo con una ulteriore produzione. Si rimette quindi al lavoro, ma ci lavora saltuariamente, seguendo di bel nuovo l'istinto.

Il terzo romanzo del primo ciclo, *Il trionfo della Morte*, uscito, come abbiamo detto, nel 1894, era stato cominciato nel 1889 e già parzialmente pubblicato nel '90.

Il Piacere, composto nel 1888, era comparso nell'89.

L'Innocente, secondo romanzo del primo ciclo, era del '91, e veniva « dopo » *Giovanni Episcopo!*

Non basta: dopo avere fissato il piano degli altri due cicli, il d'Annunzio pubblica il primo romanzo del secondo ciclo; ma poi, invece d'andare avanti con gli altri due romanzi dello stesso ciclo, esce col primo romanzo del terzo ciclo. I quattro romanzi mancanti si attendono ancóra, mentre il d'Annunzio ha trovato il tempo per comporre *Forse che sì forse che no*, romanzo estraneo (o che — almeno — dovrebbe essere estraneo) ai cicli della *Rosa*, del *Giglio* e del *Melograno*.

Voi vedete che il meglio si possa fare è affidarsi all'autore stesso, il quale ci disse abbastanza chiaramente quello che voleva fare e ci spiegò abbastanza chiaramente quello che fece.

La sua vita il d'Annunzio la distribuì in tre periodi nettamente separati: e non diciamo per nient'affatto una corbelleria quando li paragoniamo alle tre fasi del viaggio dantesco: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*.

Nelle lezioni sopra la poesia d'annunziana abbiamo visto come il d'Annunzio facesse corrispondere a quelle tre fasi della sua vita tre raccolte di versi: 1° *Canto novo* e *Intermezzo;* 2° *L'Isotèo* e *La Chimèra;* 3° *Poema Paradisiaco* e *Odi Navali*.

Ciascuno era congegnato in modo e fornito di preamboli e di epiloghi, che non lasciassero inavvertito il punto d' passaggio da una fase all'altra nè le caratteristiche di ciascuna fase nè la loro graduale evoluzione.

Per i lettori sbadati e frettolosi, mise poi, tra i motti preposti al prologo del *Poema Paradisiaco*, questa precisa

citazione di Frate Stoppa, in forma di ammonimento a sè stesso:

> Tre volte *muterai, anzi che giunga*
> *il colpo del martel che ti conficchi*
> *nel core il Ben...*

Fra i motti, preposti all'epilogo del *Poema Paradisiaco*, mise quest'altra citazione:

> *infin qui t'ho condutto*
> *salvo (ond'io mi rallegro), benchè stanco.*

Sono versi del Petrarca, ma potrebbero essere anche detti da Virgilio o da Beatrice a Dante nel *Paradiso Terrestre*. Solo i ciechi e i sordi possono non aver compreso che anche il d'Annunzio considerava la propria vita come un mistico viaggio dal Male verso il Bene, come una progressiva redenzione dalle peggiori esperienze della realtà, concluse con una vittoria della Bontà.

E questo viaggio ha voluto rappresentarlo *artisticamente* e in questa Bontà, intuíta, desiderata e, da ultimo, conquistata, ha voluto perseverare *anche praticamente*.

Anzitutto, artisticamente.

Ai tre gruppi di volumi poetici diede per compagni tre gruppi di romanzi.

La *Rosa*, il *Giglio*, il *Melograno* non sono che il simbolo delle tre fasi vissute dal d'Annunzio.

La Rosa, fin dalla letteratura francese del milleduecento, cioè sin dal famoso poema, imitato (pare) dallo stesso Dante, e intitolato *Il Romanzo della Rosa*, è sempre stata — per il suo colore ardente — il simbolo dell'amore e della passione. Si prestava, dunque, assai bene a significare la prima fase, nella quale il d'Annunzio s'era lasciato dominare dalla sensualità e aveva lasciato fiaccare la sua giovane fibra dalle seduzioni di una voluttà smodata e fine a sè stessa, non riposante, come una tregua tra una fatica e

l'altra, come un premio alle buone azioni compiute, come uno stimolo alle buone azioni da compiere, non — insomma — elemento integrante, essenziale, costruttivo della vita; normale fenomeno fisiologico e psichico, forma e condizione di una sana esistenza; ma elemento disgregativo, dannoso e distruttivo della vita e della società.

Il Giglio era il candido fiore della pura e fredda contemplazione: e quale più adeguato emblema dell'estetismo che aveva contrassegnato la seconda fase d'annunziana, tutta assòrta nella cura di assaporare le più raffinate squisitezze del Bello, nell'esercizio della tecnica più sapiente, con assoluta indifferenza verso ogni problema della vita sociale?

Il Melograno era il frutto: il frutto dalla scorza rude e resistente, ma, se tu l'apri, vi scopri una grande quantità di semi succosi, dai rosei colori. Unisce il pregio della bellezza a quello della fecondità, ti dà l'idea della grazia e dell'utilità, fonde in sè il significato della Rosa e quello del Giglio, il calore dell'affetto e il candore delle intenzioni. Era dunque indicatissimo per simboleggiare la terza fase d'annunziana, quella della Bontà vittoriosa e operosa, contenta di sè e accontentatrice degli altri.

I romanzi della Rosa

Il Piacere, *L'Innocente* e *Il Trionfo della Morte* sono tre momenti della fase passionale d'ogni vita umana.

Dico d'ogni vita umana, non più d'annunziana.

E ciò per due ragioni.

La prima è che ogni uomo ha una fase — nella propria vita — in cui fu sotto il predominio dei sensi. Non occorre ch'egli abbia ecceduto, ch'egli abbia commesso enormi peccati, che abbia varcato i limiti della perdizione o che li abbia tanto rasentati da doversene poi amaramente pentire e assoggettarsi a penose espiazioni ed ammende. Basta ch'egli abbia sentito in sè che l'ele-

mento irrazionale tendeva ad avere il sopravvento sull'elemento razionale della sua personalità e ch'egli ha dovuto — spesso — lottare per non lasciarsene travolgere.

Questa è la verità ideale, contenuta nel ciclo della *Rosa*.

La seconda ragione, per cui ho detto « vita umana e non più d'annunziana », è che io mi ribello a considerare i romanzi del d'Annunzio come opera autobiografica. Il ricercare quanto e cosa ci sia di autobiografico ne' romanzi suoi è roba da poliziotti, non da critici: e a me interessa l'opera d'arte, non l'autore.

Ho detto anch'io che i tre cicli de' romanzi sono paralleli ai tre cicli delle poesie. Ma c'è però questa differenza: che i cicli delle poesie sono veramente autobiografici; lì sì il d'Annunzio ha narrato sè stesso, in prima persona, e non ha fatto mistero di niente, anzi ci ha fatto sapere forse qualche cosa di troppo. I cicli de' romanzi, invece, sono un'oggettivazione del suo io personale. Egli esce dall'autobiografia: se ne giova, ma per creare un tipo, e questo tipo è il giovine della generazione cresciuta in Italia (e non solo in Italia) nell'epoca dei trionfi materialistici della borghesia. Generazione priva di grandi passioni ideali, poichè l'ideale della Rivoluzione Francese, ch'era di abbattere l'aristocrazia e far largo alla democrazia borghese, era stato raggiunto. Era stato raggiunto anche l'ideale delle lotte nazionali post-napoleoniche, del cui programma faceva parte l'unificazione d'Italia, e questa, se non completamente, almeno provvisoriamente era stata realizzata con la breccia di Porta Pia nel 1870.

Ai giovani italiani di dopo il '70 si apriva dinanzi una epoca di pace, non turbata da lunghe e sanguinose guerre, non isconvolta da rivoluzioni sociali, ma piuttosto raccolta nello sforzo di un'operosità feconda di progressi sui campi dell'economia, della scienza, dell'arte.

Era un'epoca che celava i suoi pericoli morali per tutti

coloro che — di natura contemplativa — avessero avuto il privilegio di poter vivere *di rendita*, lontani cioè dalla necessità di lavorare insieme con gli altri, e come autorizzati, quindi, a coltivare le tendenze della loro natura contemplativa, disinteressandosi d'ogni problema pratico e sociale.

« Il Piacere »

Questo nuovo tipo di « giovin signore » (come l'avrebbe detto il Parini) è rappresentato nel *Piacere* del d'Annunzio dal conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta.

« Egli era, in verità, l'ideal tipo del *giovine signore* italiano del XIX secolo », dice lo stesso d'Annunzio, presentandocelo; e vi prego di constatare che, parlando di *tipo* e di *giovin signore*, non avevo fatto che ripetere il d'Annunzio, il quale manifestamente pensava al *Giorno* del Parini.

Per tenerlo più *in carattere*, il d'Annunzio non ha tolto il suo eroe direttamente dalla borghesia, ma se lo fece prestare dall'aristocrazia spodestata.

Difatti, per essere egli un discendente di nobili, non cessava di vivere in mezzo alla società del secolo XIX, e poteva quindi servire all'autore come specola dalla quale esplorare l'ambiente dell'epoca e passare anche per un esponente della stessa in quanto si riflettevano in lui, come in un prisma, i gusti, le tendenze, le idee della minoranza intellettuale e della maggioranza non intellettuale, in forma di adesione rispetto alla minoranza, in forma di antagonismo rispetto alla maggioranza.

Ma sopratutto fu opportuna la scelta di un aristocratico, perchè egli doveva accentuare, del secolo XIX, tutto ciò ch'esso aveva — effettivamente — di più raffinato (non si trattava, già, di far la satira al pescecanismo del nostro dopoguerra!). E per questo dissi che il protagonista avrebbe potuto essere più *in carattere*.

Per riprodurre la propria epoca, il Manzoni s'era rifatto dal milleseicento, e aveva riprodotto quell'epoca, rilevando quello che vi era d'analogo con la propria.

Il d'Annunzio riprodusse invece *direttamente* l'epoca sua contemporanea. Fra il Manzoni e il d'Annunzio c'era stato il romanzo realistico del Verga e il romanzo psicologico del Fogazzaro. Ma essi avevano approfondito i valori umani nel campo della regionalità o di singoli conflitti sentimentali e ideologici. Non avevano nemmeno tentato il quadro generale della società moderna attraverso un protagonista che ne fosse il tipo più caratteristico.

Ora, questo fece il d'Annunzio, e gl'italiani del 1890 sentirono súbito la novità che staccava *Il Piacere* dal romanzo del Manzoni, del Verga, del Fogazzaro.

Fu come l'interpretazione di una verità che avevano in sè stessi.

Andrea Sperelli era la rivelazione di ciò che — più o meno — ciascuno aveva dentro di sè. Tutti, se non avevano ceduto come lui a' propri impulsi, ne avevano avuto almeno la voglia.

Andrea Sperelli non è un ozioso, nel senso volgare della parola: è, anzi, un lavoratore della tempra del d'Annunzio, un cesellatore di versi impeccabili, paziente, ostinato, studiosissimo. Se non è il *parvénu* del nostro dopoguerra, non è pure l'aristocratico analfabeta del secolo XVIII, bersagliato dal Parini e dall'Alfieri.

Solo, che Andrea Sperelli s'immerge tutto nella sua opera d'arte. Vuole attendervi quando vuol lui e come vuol lui. Non è un ozioso, è un individualista, un egoista, che del lavoro non accetta il metodo nè l'orario fisso. Non s'adatta a convenzioni di regolamenti professionali nè a necessità di collaborazione in comune.

La sua divinità è il Piacere: lo scopo di ogni sua attività è il piacere, il *suo* piacere.

E poichè il suo temperamento è molto sensuale, il piacere dei piaceri per lui è l'amore. La sua vita trascorre da

un amore all'altro: il romanzo non è che la storia de' suoi amori, di due amori principali, trascelti fra l'infinito numero di avventure galanti, alle quali per ragioni di spazio, non si può — naturalmente — che solo accennare.

Il romanzo si apre con un episodio del primo amore: Andrea Sperelli che attende a un appuntamento Elena Muti, una donna ch'era stata già la sua amante ma che ora sta per andar moglie ad un altro. Il romanzo si chiude (veramente, non è l'ultima ma... la penultima scena) con un episodio del secondo amore: Andrea Sperelli che vede fuggirsi di casa Maria Ferres, la moglie di un altro, dal quale però si era separata già prima di diventare l'amante dello Sperelli. Costei gli fugge di casa, perchè — proprio nel momento della più intima reciproca effusione — ella ode sulle labbra di lui risonare il nome di Elena, quell'altra amante, cui egli pensava mentre stringeva fra le braccia il corpo di Maria!

Quest'ultimo particolare vi dà la misura e il carattere delle passioni di Andrea Sperelli: egli oscilla di continuo fra i due amori, ma quella ch'esercita più fascino su di lui è la donna più civetta, più capricciosa, più incostante, è Elena Muti, quella ch'è più conforme all'indole dello Sperelli e che può quindi torturarlo seguendo — come fa lui — solo il gioco de' suoi impulsi sensuali o cerebrali, infischiandosi d'ogni legge morale e sociale.

Per fare all'amore comunemente, basta essere in due: ma per fare all'amore *in questo modo*, bisogna essere in più.

Voglio dire che Andrea Sperelli non potrebbe passare per tanta fuga di amori, se non ci fossero altrettante donne disposte a secondarlo, e nè lui nè quelle donne si comporterebbero così se non ci fosse un ambiente sociale in armonia con loro.

Nel *Giorno* del Parini non c'è solo il « giovin signore » nè un solo « giovin signore », ma ci sono anche le dame « d'altrui mogli a lui care »; c'è tutto il mondo incipriato, raffinato, galante del secolo XVIII, dedito esclusivamente

al culto della Moda; e il Parini in una serie di episodî, chiusi nel ciclo di una sola giornata, ci descrive tutta la vita di quel mondo.

Così al d'Annunzio basta una serie di episodî per descriverci la moda di quella società in cui si muove Andrea Sperelli; una società anch'essa, come quella pariniana, cosmopolitica, eppur serrata in sè stessa, società di voluttuarî, d'intellettuali, di decadenti. Solo che, invece d'essere localizzata a Milano, è localizzata a Roma: e in questo, più che il *Giorno* del Parini, ci ricorda il celebre romanzo di Madama de Staël, *Corinne ou l'Italie*.

È una Roma dove risuonano e s'incrociano tutte le lingue moderne, dove si parla continuamente di concerti, di teatro, di musica, di esposizioni artistiche, di poesia, di gioco, di corse, di passeggiate, di duelli. È una Roma che niente ha dell'austera Roma imperiale o medioevale, ma che ha molto, invece, di quella del Rinascimento e dell'Arcadia.

Poche linee ed avete tutto il senso dell'ambiente: « Roma era il suo grande amore (di Andrea Sperelli). Non la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale ».

Sopra questo sfondo locale e sociale si svolge la trama delle avventure erotiche di Andrea Sperelli, le quali non possono — naturalmente — avere altra conclusione che nella stanchezza dei sensi, nella malinconia, nella noia.

« L'Innocente »

Dalla noia sorge però spesso — come trista reazione — l'idea del delitto.

Ed eccoci al secondo momento della fase passionale, simboleggiata dal *ciclo della Rosa*: eccoci all'*Innocente*.

L'Innocente è un romanzo costruito in modo diverso dal *Piacere*. Il *Piacere* è una pellicola cinematografica, che ci fa sfilare dinanzi una serie di episodî, tenuemente legati fra loro, come la favola del poema ariostesco. O, se volete, è una serie di scene come quelle del *Giorno* pariniano.

Un'azione, un destino che si sviluppi con un crescendo di emozioni e metta capo a una soluzione (comica o tragica che sia) non v'è: l'interesse del lettore è tenuto desto, è acuíto solo dalla curiosità per il gioco della civetteria di Elena Muti e della gelosia di Andrea Sperelli. Ma l'alternativa fra gli allontanamenti e i riavvicinamenti dei due amanti non porta a una catastrofe: può finire e può ricominciare al punto dove il romanzo si chiude, come in qualunque altro punto del romanzo.

Il d'Annunzio ha voluto rappresentarci la maturazione d'un'anima attraverso le sue esperienze sensuali: quale frutto possa dare una tale maturazione si riserbava di farcelo vedere negli altri due romanzi.

L'Innocente è costruito secondo un disegno organico e contiene una storia compiuta.

L'eroe, Tullio Hermil, non è più l'amante, ma è il marito. Il marito però che conserva la psicologia di Andrea Sperelli amante.

Ligio al suo capriccioso egoismo, trascura completamente la moglie, per correr dietro ad altre donne, senza preoccuparsi gran fatto della eventualità che sua moglie Giuliana possa rendergli il contraccambio.

Finchè, in uno di quei torbidi istanti di bontà che coincidono, presso tutti codesti temperamenti erotici, con le depressioni fisiologiche o con le delusioni sentimentali — istanti nei quali essi, come smarriti nel mondo della realtà, avviliti magari da qualche aspra ripulsa o da qualche insospettato tradimento, ritornano verso chi li

aveva teneramente amati e s'aggrappano a quel fedele amore quasi a un'àncora di salvezza —; in uno di quegli istanti, dunque, Tullio Hermil si rammenta della moglie e vorrebbe ristabilire con lei l'antica relazione coniugale.

Troppo tardi: la moglie ha ceduto anch'essa al suo bisogno d'amore e da quella sua avventura extra-matrimoniale nascerà il figlio di un altro.

Il d'Annunzio ci narra tutta la lotta interiore di Tullio Hermil, combattuto fra il risorto amore per la propria moglie e la istintiva avversione per il nuovo intruso nella sua famiglia. Da una parte, la coscienza del suo passato, il rimorso de' suoi torti, la bontà stessa della moglie, disposta per proprio conto a perdonare, lo spingerebbero alla riconciliazione; ma, dall'altra, insorgono l'amor proprio del maschio che teme il ridicolo, i sedimenti di tutti i pregiudizî convenzionali, la naturale antipatia per il figlio non suo, tutto ciò, in fine, che v'era di egoistico, di crudele, di cinico nella sua mentalità di voluttuario sensuale.

L'erotismo di Andrea Sperelli entra, con Tullio Hermil, in una fase nuova, in una fase di esasperazione, di rabbia feroce, che cerca sfogo in una recrudescenza delle sue peggiori tendenze. Come nella fase anteriore s'illudeva di vincere la depressione della stanchezza sessuale coll'aumentare l'intensità del godimento, col dar la caccia a un piacere che superasse per novità e per quantità tutti i precedenti, così ora vorrebbe uscire dalla sorda e tetra nausea della voluttà, che l'ha trascinato sì in basso, con qualche gesto violento di liberazione.

In questa seconda fase, il d'Annunzio non è ricorso al mondo aristocratico: s'è accontentato di un borghese, di un borghese ricco e intellettuale, perchè Tullio Hermil possiede case, ville, poderi, e si nutre di molta letteratura; e l'ha circondato di gente buona, laboriosa, onesta, come sua madre, suo fratello, il suo fattore di campagna, gli ha dato un paio di figlioline graziose e gentili.

Ma tutto questo non serve che a mettere in maggior rilievo, per virtù di contrasto, l'inferiorità morale del protagonista. Si avverte spesso — qui e lì — lo spirito che animava il racconto di *Giovanni Episcopo* (ne è conservata anche la forma autobiografica, della narrazione in prima persona); si avverte l'influenza dei romanzieri russi, Dostojewski e Tolstoi, che avevano insegnato al d'Annunzio come si potessero considerare fin le più turpi degradazioni umane al lume della indulgenza evangelica; ma tutto ciò non serve ad arrestare il cammino fatale di Tullio Hermil verso il delitto.

L'eccesso di sensualità in Andrea Sperelli aveva nociuto a lui solo o a lui in primissima linea; in Tullio Hermil le conseguenze della sensualità si riversano sugli altri, colpiscono gl'innocenti.

Il d'Annunzio ci mostra come Tullio Hermil arrivi a poco a poco, nella perversione della sua coscienza morale, fino al punto da concepire ed attuare l'idea criminosa di sopprimere l'innocente, come avviene nel dramma tolstoiano *La potenza delle tenebre*. Con questo divario, che nel Tolstoi si tratta di un volgare infanticidio per nascondere il così detto frutto della colpa, e si ricorre ai mezzi della delinquenza volgare: qui, invece, la situazione è più complicata e rara; è il marito stesso che attende la nascita del figlio non suo e poi lo espone, in una rigida notte invernale, all'aria fredda e lo fa così morire di bronchite.

Riassunto in tal modo, il romanzo potrebbe parervi un libro tagliato sullo stampo dei nostri nonni, dove la narrazione delle cattiverie venisse fatta discretamente, rappresentando la realtà con attenuazione di toni nei momenti più scabrosi e con l'unico scopo di suscitar l'orrore per il male e l'entusiasmo per il bene.

Ma il d'Annunzio non seguì — veramente — questo metodo: non era un canonico Schmid nè scrisse mai un *Giannettino*. Non ebbe mai gli scrupoli che fecero al Man-

zoni tagliare dai *Promessi Sposi*, nella loro prima stesura, tutta quella parte della storia di Gertrude che si riferiva a' suoi amori con Egidio.

Nella descrizione del male il d'Annunzio non rinuncia a' suoi criterî estetici: vuol essere, come il Barbey d'Aurevilly ad onta del suo feroce cattolicismo, sopratutto artista. Nella descrizione del male, come nella descrizione del bene.

Può darsi ch'egli si compiaccia un po' troppo nell'analisi del male, può darsi che sul pubblico questo non abbia un benefico effetto e che l'impressione del male gli lasci nell'animo una traccia più profonda di quella del bene.

Ma ciò non toglie che la conclusione e il significato morale dell'intero romanzo non possono essere se non quelli che vi ho detto io. Come è un fatto, che gl'italiani — alla comparsa dell'*Innocente* — rimasero sopratutto colpiti dalle pagine dove si sentiva l'influenza degli scrittori russi, dove si esaltava la bontà, il perdono, lo spirito evangelico, l'umanità, la pazienza, l'operosità, la modestia, tutte le virtù, insomma, che formavano i càrdini dell'etica tradizionale.

Qualcuno ne gioì come di una conversione d'annunziana, come di una palinodia del *Piacere* e di tutti quei principî che fino allora erano stati predicati e praticati dall'autore nel primo periodo della sua vita. Questo valga a giustificare il d'Annunzio del non avere nutrito gli scrupoli del Manzoni: il metodo de' nostri moralisti antichi non avrebbe forse — dato il momento storico in cui si trovava allora la nostra letteratura — sortito neppure gli effetti morali che furono raggiunti dal d'Annunzio col metodo suo.

« Il Trionfo della Morte »

Il Piacere era il romanzo che faceva culminare la sensualità di Andrea Sperelli nell'indifferentismo morale.

Nell'*Innocente* quell'indifferentismo diventava cinismo e si spingeva fino all'estremo del delitto.

Quale altro gradino poteva rimaner da scendere, di là da questo estremo? Dopo aver nociuto agli altri, a chi poteva nuocere un uomo come Tullio Hermil?

A sè stesso. Dopo l'omicidio, gli restava il suicidio. Dopo l'atto che rinnegava ogni suo legame col prossimo, l'atto che rinnegava ogni suo legame con la vita.

A questa ultimissima disgregazione fisica e morale, conseguenza logica d'una premessa come quella ch'era stata posta nel primo romanzo *Il Piacere*, giunge il protagonista del terzo romanzo, il quale mutò opportunissimamente il suo titolo primiero, *L'Invincibile*, nell'altro, che poi gli rimase, *Il Trionfo della Morte*.

Il titolo primiero alludeva alla potenza della donna, Ippolita Sanzio, che — in un punto del romanzo — è descritta nell'atteggiamento di una « creatura taciturna e *invincibile* in cui fosse raccolta tutta la virtù isolante esclusiva e distruttiva della passione d'amore »: il simbolo di quel fascino oscuro della lussuria che il maschio tende a impersonare, naturalmente, nella donna, per iscagionare sè stesso dalla responsabilità d'ogni propria debolezza.

Ma la protagonista vera non era la donna. Era l'uomo: e poichè l'uomo e la donna sono entrambi creature responsabili, poichè — per fare all'amore — bisogna essere per lo meno in due, così fu meglio cambiare il titolo in *Trionfo della Morte*, non tanto per non traviare il lettore nell'identificazione del vero protagonista, quanto per conservare alla soluzione tragica del romanzo tutta quell'aura di arcana fatalità che grava sul destino di entrambi i protagonisti e che giova egregiamente a fare una grande impressione sull'animo nostro.

L'uomo si chiama, stavolta, Giorgio Aurispa, ed è un altro rappresentante della borghesia denarosa ed intellettuale: la donna è, di nuovo, la moglie divisa dal marito.

Quando il romanzo s'inizia, abbiamo già fissato il punto a cui si trova la relazione loro: è il punto dell'esaurimento.

La loro sensualità non ha più nulla d'intentato da esperimentare: la loro vita psichica, rimasta senza scopo alcuno (poichè altri non ne aveva), si trascina in una sorda ostilità reciproca. La stanchezza, nell'uomo, si comunica alla sua volontà: nascono in lui delle idee fisse: il suo egocentrismo si manifesta in una continua ed esasperante esplorazione di sè stesso.

Nella cupa irritazione della sua noia, la donna gli si presenta come la causa prima ed ultima della esistenza fiacca e monotona in cui egli si logora. Ogni azione cui egli vorrebbe accingersi non va oltre la velleità: le sue giornate non sono che un'alternativa di piaceri male desiderati e seguíti da grige ore d'insodisfazione.

Nei momenti di massimo disgusto pensa a liberarsi da quella schiavitù dei sensi: ma come?

Tenta d'interessarsi alle cose della sua famiglia paterna: come figlio primogenito, dovrebbe intervenire a proteggere, contro il padre adúltero e dilapidatore, i diritti e la dignità della madre, delle sorelle, del fratello, di sè stesso. Ma quando è il momento di prendere una risoluzione energica, l'anima sua, dinanzi alla necessità dello sforzo, pensa ogni via di sottrarsene, si comporta passivamente e, infine, agisce automaticamente.

Cerca rifugio ed oblio nell'arte; ma non gli riesce di distrarsi.

Gli balena l'idea di avvicinarsi al popolo della sua terra, si mescola alla folla che accorre al santuario di Casalbordino, s'illude di sentir trasalire in sè stesso, a quel contatto, l'energie primitive della razza, ma invece se ne sente più allontanato che mai.

Come, durante la sua visita alla casa paterna, le difficoltà ch'egli avrebbe dovuto superare per fare lá propria parte di primogenito non avevano che acuíto in lui il disgusto generale per la vita, gli avevano dato la sensazione d'essere un estraneo in mezzo alla sua famiglia, così, durante la visita a Casalbordino, in mezzo all'umile moltitu-

dine del suo paese, gli par d'essere un forestiero: lo spettacolo di tante sofferenze da lenire, di tanta ignoranza da illuminare, di tanta povertà da soccorrere non desta in lui che ripugnanza e schifo.

La sua incapacità di reagire in senso ottimistico gli pare una prova di superiorità: sicchè accarezza dentro sè stesso l'idea, divenuta allora di moda, del superuomo; l'idea bandita da Federico Nietzsche, che portava il culto dell'individualità fino all'assurdo di dichiarare decaduta la morale dinanzi all'unico diritto legittimo, il diritto del più forte.

Senonchè, a Giorgio Aurispa mancava per l'appunto il primo requisito del superuomo: la forza. Ormai egli è una creatura finita, in via di sfacelo, condannata irremissibilmente all'estinzione. Farà la fine del suo fratello di anima, l'Armando del Prati.

La sua malattia di volontà, l'ossessione del suo egocentrismo procedono inesorabilmente nella loro opera di corrosione e distruzione. L'odio contro la donna, nella quale sempre più si ostina a vedere la sorella della biblica Eva, lo strumento del serpente, l'emissària di Sàtana, la rovina, la nemica naturale (e *invincibile*) dell'uomo, cresce a tal punto di parossismo da non sapere più come liberarsene se non uccidendola e poi uccidendosi.

Per descriverci le stazioni attraverso le quali passa l'anima di Giorgio Aurispa prima di attuare il suo disperato proposito, il d'Annunzio ritornò al sistema episodico del *Piacere*. Ma la novità stavolta consiste nella straordinaria larghezza assegnata alla parte psicologica. Per approfondire la psicologia del suo protagonista, per rendere efficacemente l'auto-analisi morbosa che lo caratterizza, il d'Annunzio ha rinnovato la prosa italiana, risalendo agli autori spirituali della più remota nostra letteratura.

Psicologia ne aveva saputo fare, da maestro, anche il Manzoni. E quale capolavoro d'arte psicologica superiore alla *Divina Commedia?*

Ma Dante era antico, e il Manzoni s'era proposto un quadro generale dove lo studio della psicologia entrava solamente come uno dei tanti fattori.

Qui abbiamo invece la psicologia come fattore capitale e centrale del romanzo: le attitudini al realismo, affermatesi nel *San Pantaleone* del d'Annunzio giovane, qui attingono altezze sovrane nell'episodio del santuario di Casalbordino; ma le attitudini al psicologismo, affermatesi nel *Libro delle vergini*, sono portate a una sottigliezza che fa venir le vertigini.

Così il d'Annunzio ha concluso il primo dramma della sua vita, vedendo attraverso di esso non soltanto il proprio dramma personale, ma quello del « giovin signore » del secolo XIX, cioè oggettivando le proprie vicende individuali in quelle di un « tipo ideale » che rappresentasse la media della moderna società borghese.

La fase passionale, dell'espansione di tutte le nostre energie verso il piacere dei sensi, considerato, anelato e cercato come il fine supremo o unico della vita, doveva pure avere un termine. Dall'esaurimento del materialismo l'anima umana doveva risorgere per aspirare ad altri ideali.

Per ora, Andrea Sperelli e Tullio Hermil sono morti in Giorgio Aurispa. Il loro « universo », cioè l'ideale che s'erano fatto della vita, aveva in sè i germi di una morte precoce e violenta.

Se, nella realtà, non sono pochi i casi di uomini che uccidano e si uccidano come loro, nell'opera letteraria del d'Annunzio la loro morte ha — beninteso — valore sopratutto simbolico.

L'anima umana non muore, ma continua a rinascere attraverso le sue continue esperienze.

Vedremo nel *ciclo del Giglio*, quale sia la nuova reincarnazione dell'anima umana, dopo superato il turbine del piacere sensuale nel *ciclo della Rosa*.

3.

IL CICLO DEL GIGLIO E IL CICLO DEL MELOGRANO

I romanzi del Giglio — Il Superuomo — « Le Vergini delle Rocce » — I romanzi del Melograno — « Il Fuoco »

I romanzi del Giglio

Il ciclo della *Rosa* era stato il ciclo del Piacere sensuale.

Il ciclo del *Giglio* sarà quello del Piacere cerebrale.

Dal mondo del Piacere — per intanto — non si esce: non si fa che elevare d'un grado il concetto del Piacere. Invece di limitarlo al godimento dei sensi meno nobili, lo si estende e lo si riferisce di preferenza ai sensi più alti, all'attività spirituale. Invece di chiuderlo entro le sodisfazioni dell'egoismo individuale, lo si cerca nei contatti con la società, nell'attuazione di un'idea che abbia relazione *anche* con gli altri uomini.

Qui si parla molto di arte, di bellezza, di pensiero: l'erotismo cede il posto all'estetismo. Mentre, nel ciclo della *Rosa*, la parola d'ordine era l'eccesso della Voluttà, qui la parola d'ordine è la ricerca dell'Armonia: l'ideale non è più la furia della passione ma la calma dell'equilibrio.

In realtà, siamo passati da un eccesso all'altro. La passione d'amore, com'era intesa nel ciclo della *Rosa*, conduceva all'isolamento e all'esclusivismo e alla distruzione; l'adorazione della bellezza, com'è intesa nel ciclo del *Giglio*, non conduce meno all'isolamento, all'esclusivismo, alla distruzione. Arriveremo, da ultimo, a una nuova morte.

Per fortuna, c'è in questa nuova concezione della vita, un elemento di contradizione che la mina salutarmente alle basi: ed è l'essenza stessa dell'estetismo, riposta nella ricerca dell'armonia.

Diciamolo ancóra. L'armonia della bellezza consiste nell'equilibrio e, come dicevamo a proposito dell'*Isottèo* e della *Chimèra*, chi si esercita per davvero nella ricerca dell'equilibrio finirà, senz'accorgersi, anche illudendosi di volere il contrario, con l'abituarsi alla disciplina delle proprie facoltà e all'aborrimento da tutti gli eccessi.

In quei barlumi di resipiscenza morale che illuminavano fuggevolmente l'anima disorganizzata di Giorgio Aurispa: « Non sarà forse — egli pensava, — non sarà in questa improvvisa rivelazione la mia salvezza? Non debbo io pormi a contatto immediato con la razza da cui sono uscito? Riprofondando le radici del mio essere nel suolo originario, non assorbirò io un succo schietto e possente che varrà ad espellere tutto ciò che è in me fittizio ed eterogeneo, tutto ciò che ho ricevuto consapevole ed inconsapevole per mille contagi? Non io ora cerco la verità, ma sì bene cerco di ricuperare la mia sostanza, di rintracciare in me i caratteri della mia razza per riaffermarli e renderli quanto più potrò intensi. Accordando così la mia anima con l'anima diffusa, *io riavrò quell'equilibrio che mi manca*. Il segreto dell'equilibrio per l'uomo d'intelletto sta nel saper trasportare gli istinti, i bisogni, le tendenze, i sentimenti fondamentali della propria razza in un ordine superiore ».

Il Superuomo

In un altro di quei barlumi, « il verbo di Zarathustra, del Maestro che insegnava il *Superuomo* goethiano, gli pareva il più virile e il più nobile che fosse mai stato proferito da un poeta e da un filosofo nell'età moderna. Egli il fiacco, l'oppresso, il titubante, l'infermiccio, aveva teso l'orecchio con un profondo turbamento a quella voce nuova che scherniva con sì aspri sarcasmi la debilità, l'irritabilità, la sensibilità morbosa, il culto della pietà, il vangelo della rinunzia, il bisogno di credere, il bisogno di umi-

liarsi, il bisogno di redimere e di redimersi, tutti insomma i più ambigui bisogni spirituali dell'epoca, tutta la ridevole e miserevole effeminazione della vecchia anima europea, tutte le mostruose rifioriture della lue cristiana nelle razze decrepite. Egli, il *solitario*, il *contemplatore*, lo speculatore inerte, il malsicuro seguace di Gautama, aveva teso l'orecchio con una strana ansietà a quella voce che AFFERMAVA la vita, che considerava *il dolore come la disciplina dei forti*, che ripudiava ogni fede e in ispecie LA FEDE NELLA MORALE, che proclamava la giustizia della ineguaglianza, che esaltava le energie terribili, il sentimento della potenza, l'istinto di lotta e di predominio, l'eccesso delle forze generatrici e fecondanti, tutte le virtù dell'uomo dionisiaco, del vincitore, del distruttore, del creatore ».

« LE VERGINI DELLE ROCCE »

Su queste due idee — la ricerca dell'equilibrio nel ritorno alle tradizioni della stirpe e l'affermazione eroica della volontà individuale, com'era stata immaginata dal Nietzsche col suo tipo di Superuomo — si basa il romanzo *Le Vergini delle Rocce* (1896), primo dei *romanzi del Giglio*.

Erano due idee antitetiche, il cui connubio non poteva essere fecondo di alcun buono risultato.

Ritorno alle tradizioni della stirpe avrebbe dovuto significare riprendere i contatti con la maggioranza, uscire dall'isolamento del proprio io, considerare gli altri dal punto di vista della simpatia, soffermandosi sopra i lati che ci attraessero verso di loro, non su quelli che ce ne facessero provare disgusto e quindi ce ne respingessero.

Affermazione eroica della volontà individuale avrebbe dovuto significare mettere a disposizione della maggioranza, sentita fraternamente come una parte di noi stessi o come il nostro io personale, allargato alla società intera e identificato con essa, tutta la nostra energia di volontà

per realizzare aspirazioni comuni, per interpretare sentimenti comuni, per godere e soffrire in comune.

Senonchè, nel concetto del Superuomo, le relazioni dell'individuo con la massa erano relazioni da dominatore a nemico o da nemico a nemico, non da fratello a fratello. Alla massa l'individuo vuole imporre la propria volontà senza sindacare, prima, se questa volontà sia un bene o un male per la massa. Basta che questa volontà sia energica, che abbia uno scopo purchessia e che lo scopo venga raggiunto.

Il gesto di uno che agisca con energia — per il d'Annunzio — è bello.

Egli ritornava così alla concezione estetica del tiranno italiano quattrocentesco e cinquecentesco, quando nello scetticismo, nato dal pareggiamento della paganità e della cristianità, era germinata pure l'indifferenza per la morale, e al Machiavelli stesso poteva parer *bello* l'inganno di Cesare Borgia che fa ammazzare i suoi rivali a tradimento e s'impadronisce delle loro terre.

Per vagheggiare e mettere in pratica un ideale siffatto, bisogna avere un concetto ben pessimista della massa umana: bisogna credere che, nella sua maggioranza, il genere umano non si meriti di meglio.

Ora, questo pessimismo aveva realmente il Machiavelli: e con questo pessimismo guardava la massa anche il d'Annunzio.

Ma sappiamo che i pessimisti non sono tutti eguali. I pessimisti *attivi*, l'estrema sinistra del pessimismo, usano il pessimismo come stimolante della loro energia, e si deve quindi essere ben vigili a distinguerli dagli altri, i *passivi* e i *contempativi*.

Presto o tardi, gli attivi si ripigliano e si contradicono: si rivelano per quello che sono in definitiva, cioè ottimisti. Come mai, altrimenti, il Machiavelli avrebbe potuto, sulla fine del suo *Principe*, entusiasmarsi tanto per la liberazione

dell'Italia dai barbari? come mai avrebbe proposto al suo Principe, come programma di governo, il bene della patria?

Questo non era più individualismo egoistico: era *moralità* che agiva nell'ámbito dell'interesse sociale.

Altrettanto avverrà del d'Annunzio. Il quale però si aggira ancóra nel mondo del Superuomo e percorre il secondo tratto della sua parabola.

Con *Le Vergini delle Rocce* il d'Annunzio riprende il metodo del racconto autobiografico, da lui adottato in *Giovanni Episcopo* e nell'*Innocente*.

Il suo eroe parla in prima persona. Si chiama Claudio Cantelmo, e con lui torniamo verso le classi alte della società, verso quell'aristocrazia cui apparteneva Andrea Sperelli e dalla quale era più verosimile uscisse una tempra di superuomo, dotato di coltura, attaccato a una tradizione, predisposto insomma a sentir vibrare in sè stesso i ricordi e le tendenze a una vita di dominio e non di soggezione. Cercare un rappresentante del superuomo nella classe aristocratica era altresì opportuno perchè il proposito di Claudio Cantelmo era di rappresentare anche la propria razza: ora, una razza che poteva contare secoli di civiltà, come la romana, era di sua natura una razza aristocratica, e quindi non possiamo che trovare a suo posto, nel primo romanzo del *Giglio*, un protagonista che discenda da famiglia di nobili e pensi a imparentarsi con nobili.

Andrea Sperelli vivacchiava in mezzo alla società di Roma. Claudio Cantelmo vive pur lui in un ambiente romano, ma non dentro Roma.

Vive fuori, alle porte di Roma, nella terribile solitudine di quell'Agro, che è come il simbolo della solitudine spirituale in cui si trova il protagonista e in cui si è volontariamente rinchiuso per meditare sopra la sua missione, ma da cui dovrà uscire, un giorno che sia, per andare incontro al proprio destino fra la gente del mondo reale.

È il ritiro, la vigilia d'armi, cui ho già altrove accennato, di tutti i fondatori di stati e di religioni, avanti di buttarsi nel vortice dell'azione: è l'allegoria di quella prima parte della vita, nella quale si matura l'idea che dovrà poi tradursi in atto.

È un paese roccioso, quell'Agro, come il nostro Carso, divenuto simbolo pur esso a noi, ne' tempi dell'anteguerra, quando cercavamo d'interpretare l'anima nostra sotto la dominazione austriaca (molti di voi ricorderanno *Il mio Carso* di Scipio Slàtaper): paese tutto durezze, scabrosità, raccoglimento solenne, silenzioso, ma, nello stesso tempo, misterioso di minacce e di pericoli, come i meandri delle sue grotte, dove le acque séguitano a scorrere inavvertite, per prorompere alla luce del giorno quando e dove meno ce lo aspettiamo.

« Solo, senza consanguinei prossimi, senz'alcun legame comune, indipendente da ogni potestà familiare, padrone assoluto di me e del mio bene, io aveva allora profondissimo in quella solitudine (*l'Agro*) — come in nessun altro tempo e in nessun altro luogo — il sentimento della mia progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino ».

Qui si parla di *individuazione*. Ma — notate bene — si tratta d'individuare un *tipo ideale* e questo tipo ideale è *latino*.

Quale fosse questo ideal tipo latino, Claudio Cantelmo ce lo fa conoscere in una commossa apostrofe a Dante: « O venerando padre di nostro eloquio, tu avevi fede nella necessità delle gerarchie e delle differenze tra gli uomini; tu credevi alla superiorità della virtù trasferita per ragione ereditaria nel sangue; fermamente credevi a una virtù di stirpe, la qual potesse per gradi, d'elezione in elezione, elevar l'uomo al più alto splendore di sua *bellezza morale*. Esponendo la genealogia di Enea, tu vedesti NEL CONCORSO DEL SANGUE una certa predestinazion divina. Ora, per qual misterioso concorso di sangui, da qual

vasta esperienza di culture, in qual propizio accordo di circostanze sorgerà il nuovo Re di Roma? ».

Non lasciatevi impressionare neppur qui dagli echi delle teorie di Federico Nietzsche nè da quelli (che a me — almeno — par di sentirvi) del Barbey d'Aurevilly. Liberiamo il nucleo vero di questi pensieri da quanto v'è di antipatico e di esagerato nei particolari di contorno.

L'idea del dominio, inteso come sopraffazione individuale del superuomo, dilegua, non appena siamo giunti al nome del Re di Roma. Appellarsi a Dante e a Virgilio vuol dire distruggere il concetto del Superuomo.

Come avete udito, la *bellezza* non ha saputo disgiungersi da una qualità che non ce la lascia più vedere sotto l'esclusivo aspetto dell'estetica: Claudio Cantelmo parla di una *bellezza morale!*

Così pure, la « ragione ereditaria del sangue » non è affatto il diritto brutale del blasone, che vorrebbe assegnare un privilegio sociale anche al nobile moralmente e intellettualmente decaduto, idiota o delinquente: ma è l'affermazione del motto proverbiale che *nobiltà obbliga* e del principio scientifico che gli elementi fisiologici e psicologici della personalità individuale sono regolati da una legge di trasmissione ereditaria.

« Triplice è il tuo cómpito — si dice il Cantelmo —: condurre con diritto metodo il tuo essere alla perfetta integrità del tipo latino; adunare la più pura essenza del tuo spirito e riprodurre la più profonda visione del tuo universo *in una sola e suprema* OPERA D'ARTE; preservare le ricchezze ideali della tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sè per sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate ».

E anche qui il principio del Superuomo, cioè che « l'uomo forte è colui che sa star solo », vedete com'è attenuato! Claudio Cantelmo, méssosi per la via che lo conduceva alla perpetuazione della stirpe, doveva sentire

la necessità di una collaborazione. Quei legami che Enrico Ibsen aveva rotti con l'esaltazione dell'uomo che sa star solo vengono riallacciati attraverso l'idea della stirpe.

Il d'Annunzio ritorna a quei sentimenti naturali di famiglia ch'erano stati il fondamento dell'epopea classica: nell'*Odissea*, dove Telèmaco, il figlio, va per il mondo in cerca affannosa di suo padre Ulisse; nell'*Eneide*, dove Enea, ch'è stato figlio esemplare verso il proprio padre Anchise, ci si presenta non meno padre esemplare verso il proprio figlio Ascanio, rampollo da cui dovrà aver origine il primo Re di Roma.

A questa cura della famiglia che pensa alla preparazione del cittadino destinato al governo della patria si associa l'idea del precursore o maestro, che preannunzia l'avvento del vero dominatore: è l'idea messianica, di cui è piena la Bibbia e che nel Vangelo si concreta per l'appunto nell'incarnazione di un figlio, il figlio di Dio.

Come il rappresentante della stirpe non poteva fare a meno della stirpe, così l'uomo che voleva preparare nel figlio l'esecutore della propria idea non poteva fare a meno della donna.

Questa necessità della collaborazione femminile l'aveva riconosciuta già Enrico Ibsen, che, veramente, aveva finito col fare della donna uno strumento dell'uomo, come se la donna non avesse diritto a una sua personalità indipendente, non potesse reclamare un trattamento di reciprocità e dovesse invece dipendere in tutto e per tutto dall'uomo e porre ogni sua gloria, ogni sua missione, ogni sua sodisfazione nel vivere di vita riflessa, nell'ombra dell'attività maschile.

Claudio Cantelmo, il precursore, il maestro, il padre del Superuomo che verrà, si ritira dunque nella sua terra di Rebursa, la prediletta delle sue terre ereditarie, prediletta anche perchè lì, vicino a lui, a Trigento, in un antico palazzo baronale, dimoravano i Capece Montaga, famiglia

tra le più illustri e magnifiche delle due Sicilie, depositaria di tutti quei principî tradizionali d'aristocrazia, che sono tanta parte della dottrina del Superuomo e che fanno di quella famiglia qualcosa di simile, di molto simile agli ambienti grigi, fieramente conservativi, descrittici dal Barbey d'Aurevilly nel *Chevalier Des Touches*, nell'*Ensorcelée*, nel *Prêtre marié* e in altre sue possenti pagine ove fece rivivere tutte le forze più resistenti e intransigenti della vecchia Francia reazionaria.

Nel palazzo baronale di Trigento ci sono tre principesse, Massimilla, Anatolia, Violante, le tre vergini tra le quali Claudio Cantelmo deve scegliere colei che sarà la madre del nuovo Re di Roma.

Il romanzo non è che la narrazione di tutte le esitanze di Claudio Cantelmo nella scelta fra le tre sorelle. Il Cantelmo darebbe la preferenza ad Anatolia; ma poichè ella rifiuta, credendo di dover consacrarsi a far l'infermiera di un fratello demente, poichè — d'altra parte — Massimilla risolve di entrar monaca in un convento, non gli resta da ultimo che Violante: scelta piuttosto automatica, con un procedimento che diremmo di progressiva esclusione, e neppur questa scelta è affermata in modo molto chiaro...

Gli è che tutto il romanzo è simbolico. È « antistorico », gridarono alcuni critici, è fuori d'ogni realtà, è assurdo, è falso!

Antistorico è di certo. Anzi è antirealistico, per quella ragione che dicevo fin dalla prolusione al mio corso.

Il d'Annunzio ha voluto scrivere con ispiriti idealistici un romanzo contemporaneo. Non ha voluto idealizzare la realtà contemporanea: ha immesso — rudemente, violentemente — il suo mondo eroico nel mondo reale contemporaneo.

Fare « dello spirito » su di ciò è molto facile, e se ne fece in verità parecchio. Ma fare di *questo* spirito è, anche, più comodo che fare della buona critica.

Ho paragonato sovente il d'Annunzio al Machiavelli. Ho detto che, in fondo all'animo suo, c'era — molla capitale di tutta l'opera sua, chiave di volta per l'interpretazione del suo pensiero — un insanabile disgusto per la mediocrità dell'ambiente sociale in cui viveva.

Orbene, di questo disgusto il romanzo *Le Vergini delle Rocce* è pieno. Ma non è più il disgusto dipendente dalla stanchezza sensuale, dalla sazievolezza di tutti i godimenti, dalla nausea per qualunque cosa, dalla incapacità di condividere l'entusiasmo nemmeno per le manifestazioni più belle e più buone della folla: è il disgusto dovuto alla mancanza di *ogni* manifestazione bella e buona, è un disgusto dovuto alla brama di elevarsi e di elevare la folla.

« Talvolta dalle radici stesse della mia sostanza — là dove dorme l'anima indistruttibile degli avi — sorgevano all'improvviso getti di energia così veementi e diritti ch'io pur mi rattristava riconoscendo la loro inutilità in un'epoca in cui la vita publica non è se non uno spettacolo miserabile di bassezza e di disonore ».

E in quei momenti di disgusto, che cosa gli accadeva? « Più volte, dopo una meditazione esaltante, divorato da un furioso bisogno di prove, lanciai il mio cavallo contro una troppo alta maceria e, *superando il pericolo inutile*, sentii che *sempre e dovunque avrei saputo morire* ».

Rileggendo queste parole e pensando a ciò che il d'Annunzio ha fatto durante e dopo la guerra, a me par di sentirvi qualche cosa di profetico e non posso a meno di dire: se c'è stato qualcuno che ha fatto torto al d'Annunzio dubitando di lui e della sua sincerità, gli sia perdonato! Egli s'è castigato abbastanza negandosi la gioia d'intuire che la nazione possedeva nel d'Annunzio una forza di primo ordine, che presto o tardi l'avrebbe tratta a salvamento, fuor dalle bassure della demoralizzazione e della mediocrità!

Il Machiavelli nella *Mandràgola*, il d'Annunzio nell'*Intermezzo* cercavano un diversivo per rendere il loro

« tristo tempo più soave ». Ma ora quel periodo l'abbiamo superato. Abbiamo un giovane che, non potendo « mostrar con altre imprese altra virtù », si esercita ad affrontare dei *pericoli inutili*, per darsi almeno la coscienza ch'egli avrebbe saputo *sempre e dovunque morire*, cioè non appena i tempi fossero mutati in meglio e la patria gli avesse offerto occasione di premio degno « alle fatiche sue ».

Se voi tenete ben presente questa osservazione, non vi scandalizzerete più tanto di quell'esaltazione che il Cantelmo fa della parte barbarica o selvaggia del Superuomo. « Lodati sieno ora e sempre (i nostri « maggiori », cioè i superuomini del tempo antico, come i tiranni del Rinascimento), per le *belle* ferite che apersero, per i *belli* incendii che suscitarono, per le *belle* tazze che votarono, per le *belle* vesti che vestirono, per i *bei* palafreni che blandirono, per le *belle* femmine che godettero; per *tutte le loro stragi*, le loro ebrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati, perchè così mi formarono essi questi sensi in cui tu puoi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del Mondo, come in cinque vasti e profondi mari! ».

Queste frasi sì truculente nella loro prima apparenza, quali si potrebbero appena attendere dalle labbra di un sanguinario e feroce eroe dei *Nibelunghi*, ricevono il loro vero lume e vengono ridotte al loro vero valore da altri passi del romanzo, dove i critici puritani non ebbero la pazienza di sottolineare una parola che il d'Annunzio aveva pur ripetutamente usata.

Roma, la terza Roma, non è NEMMENO attraversata « dalla fiamma d'un'ambizione *perversa* » nè « dal lampo di un *bel* delitto ». Al re borbonico Francesco II non valsero a infondere ardore d'eroismo NEPPURE « lo spettacolo e l'odore della putredine (del disfatto cadavere paterno), potentissimi per eccitare i grandi pensieri ». Lo stesso Czar non aveva « NEMMENO il gusto di contrapporre

alle piccole formule chimiche dei suoi ribelli una qualche *magnifica* strage ad arme bianca per irrigare e concimare le sue terre isterilite ».

La parola cui alludevo pensando ai tre passi or ora citati è *nemmeno* o *neppure*. Voi avete sentito che l'ambizione *perversa*, il *bel* delitto, la *magnifica* strage devono venir corretti in questo senso: che il mondo era talmente decaduto, era sì malato d'assenza di volontà, che gli mancava *perfino* l'energia del mal fare, non era più capace *nemmeno* di fare il male!

Qui non c'è più sensualità: c'è pensiero e c'è volontà. Bastava che i tempi diventassero tali da convertire in pericoli *utili* i pericoli *inutili*.

Le Vergini delle Rocce sono tutte avvolte da quest'aura di cerebralità che non ha più nulla da fare con la lussuria.

Il Machiavelli costruiva col suo trattato il tipo ideale del Principe italiano che avrebbe dovuto risollevare a dignità di stato la propria nazione. Il d'Annunzio costruiva col suo romanzo il tipo ideale del Superuomo che avrebbe dovuto ricollocar Roma alla testa del mondo civile.

Il mondo reale, descrittoci nel ciclo della *Rosa* e la cui descrizione era fine a sè stessa, passa in seconda linea, nel ciclo del *Giglio*, di fronte al mondo ideale che il d'Annunzio vi sovrappone; come nella *Vita Nova* dantesca tutto ciò che rammentava la terra era tollerato e accuratamente ridotto al minimo necessario, dovendovi dominare invece il presentimento del cielo.

Noi possiamo sorridere, è vero, di tutto ciò che v'è d'inverosimile, d'antistorico, d'irreale nel mondo della *Vita Nova* dantesca e nel mondo delle *Vergini delle Rocce:* tutte quelle persone che vi s'aggirano, o, se non tutte, per lo meno i protagonisti, ci sembrano un poco posatori. Ma, via, mettiamoci una mano al cuore e domandiamoci: un po' di quella posa non c'è effettivamente in ognuno di

noi? non è il cantuccio de' nostri sogni, quello dove ci rifugiamo, quando siamo più stufi della vita cotidiana, e dove ci culliamo, fantasticando situazioni e soluzioni meglio corrispondenti ai più intimi nostri desiderî?

Noi sappiamo benissimo che il Medio Evo non è quello della *Partita a scacchi* di Giuseppe Giacosa nè quello dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto; ma, quando noi siamo in uno di quei momenti, l'anima ci si apre verso la visione di quel mondo immaginario e, pur consapevoli della nostra illusione, sorridiamo ai due giocondi poeti, che interpretano un bisogno umano intimo, positivo, fondamentale: di abbandonarci, ogni tanto, al gioco dell'illusione!

Le tre *Vergini delle Rocce*, Massimilla, Anatolia, Violante, subiscono tutte il fascino di Claudio Cantelmo, come Claudio Cantelmo oscilla fra tutte tre e tutte tre vorrebbe far sue.

I critici hanno riso, credendo di aver ravvisato nel Cantelmo il libertino Andrea Sperelli redivivo. Padronissimi, i critici, di ridere, come sono padronissimi di non capire.

Ma tutto ciò è chiaro a chi non dimentichi il valore simbolico delle tre principesse sorelle: l'una rappresenta la Bellezza (Violante), l'altra la Forza (Anatolia), la terza il Pensiero o il Sogno (Massimilla). Di nessuna può far a meno chi si proponga di attuare un ideale di *compiuta armonia*.

« Io attraevo in me le tre forme integrali che offrivano a tutti i poteri del mio essere la gioia del manifestarsi e dell'appagarsi totalmente in una compiuta armonia. L'una — nel mio sogno — con la pura fronte raggiante di presagi vegliava sul figlio del mio sangue e della mia anima; e l'altra, come la piràusta nella forma del metallurgo, viveva nell'intimo fuoco de' miei pensieri; e l'altra mi richiamava al *culto religioso del corpo* e conveniva meco in segrete cerimonie per insegnarmi a rivivere la vita degli antichi iddíi. Tutte sembravano nate a servire le

mie volontà di perfezione in terra. E il doverle disgiungere l'una dall'altra mi offendeva *come un disordine*, mi irritava come un sopruso del pregiudizio e del costume ».

Ma una scelta conveniva pur farla: e si capisce perchè — nella graduatoria — il primo posto toccasse alla Bellezza e il secondo alla Forza.

Per quanta attrazione il Cantelmo avesse verso la Forza, per quanto egli volesse incarnare il Superuomo dell'energia, non poteva cancellare in sè la propria caratteristica fondamentale, che lo portava ad essere il Superuomo della Bellezza.

La Bellezza era quella che guidava il d'Annunzio attraverso tutte le fasi della sua evoluzione ed era quella che l'avrebbe tratto alla fine in sicurtà.

Bellezza vuol dire armonia, equilibrio, salute: comincia dalla forma e finisce con la sostanza; comincia con l'uno e finisce col tutto. Chi ne ha l'istinto se ne crea un po' alla volta l'abitudine, dal culto del piacere estetico passa al culto del piacere morale, ne investe tutta la propria personalità: oltrechè bello, vuol essere buono.

Nel primo romanzo del *ciclo del Giglio* l'istinto della Bellezza circola sottilmente, opera — si direbbe — quasi malgrado l'autore.

Abbiamo visto come la scelta su Violante è avvenuta automaticamente nè fu punto accentuata, come per significare la naturale predilezione e predisposizione del Cantelmo per la Bellezza.

Così, è l'istinto della Bellezza che induce il Cantelmo a fare queste confessioni: « Domati i *necessari* tumulti della prima giovinezza, battute le bramosie *troppo* veementi e discordi, posto un argine all'*irrompere confuso e innumerevole* delle sensazioni, nel momentaneo silenzio della mia coscienza io aveva investigato se per avventura la vita potesse divenire un esercizio diverso da quello consueto delle facoltà accomodative nel variar continuo dei casi; ciò è: se la mia volontà potesse, per via di elezioni e

di esclusioni, trarre una sua nuova e decorosa opera dagli elementi che la vita aveva in me medesimo accumulati ».

È l'istinto della Bellezza che al Cantelmo insegna distinguere tra *virtù* e *difetti* della sua natura, « per disporre *le une* e *gli altri* secondo un disegno premeditato, per dare a *questi* con pazienti cure un'apparenza *decorosa* » (cioè renderli sopportabili, se non si possono abolire del tutto), « per sollevar *quelle* verso la perfezione somma ».

È l'istinto della Bellezza che tempera nel Cantelmo la volontà di dominio sopra le tre « Vergini delle Rocce » con una specie di « tenerezza pietosa », dalla quale confessa di sentirsi preso e quasi piegato a chieder loro « perdóno d'un male » ch'esse patissero da lui e d'un più aspro male che da lui dovessero ancóra patire.

Riconoscere i proprî impulsi come *troppo* veementi, proporsi di *domarli* e di coordinarli ad un fine superiore, aborrire dal *disordine*, aspirare all'*armonia*, distinguere tra le proprie *virtù* e i proprî *difetti* assegnando la priorità alle une e imponendo agli altri (quando escluderli non si possa) di adattarsi a una *decorosa apparenza* (cioè, senza impedire il trionfo delle virtù), sentire addirittura *pietà* per il bene ch'egli faceva (che, nella sua convinzione, avrebbe dovuto essere anzi il massimo bene possibile e, invece, gli appare un *male*), sono tutte cose che stridono o non combinano affatto con la dottrina del Superuomo qual'è esposta e affermata in altri punti del romanzo.

Se fu detto che il d'Annunzio non ha capíto il Nietzsche e che ha falsato il suo tipo di Superuomo, era vero: il Superuomo concepito da un latino non poteva essere il Superuomo concepito da un tedesco.

I romanzi del Melograno

Nelle *Vergini delle Rocce* il d'Annunzio ci diede solo il programma del Superuomo: il romanzo doveva solo spiegarci la genesi dell'idea, essere il preludio del ciclo nominato dal *Giglio*.

Senonchè, gli altri due romanzi, che dovevano far parte del ciclo, non furono poi pubblicati.

È difficile indovinare dai titoli ch'essi avrebbero dovuto portare — *La Grazia* e *L'Annunziazione* —, quale ulteriore svolgimento avrebbe avuto il ciclo e a quale conclusione avrebbe messo capo. Ma non saremo molto lontani dal vero supponendo che svolgimento e conclusione avrebbero corrisposto a quelli che abbiamo già osservato nelle opere poetiche d'annunziane.

Due altri eroi — probabilmente — sarebbero sottentrati a Claudio Cantelmo, come Tullio Hermil e Giorgio Aurispa erano sottentrati ad Andrea Sperelli nel ciclo della *Rosa*, ed avrebbero segnato due ulteriori momenti del processo di purificazione simboleggiato dal *Giglio*.

Dopo il tramonto della *Chimèra* afrodisiaca, sarebbe venuto il tramonto della *Chimèra* estetica: il Superuomo avrebbe avuto la *Grazia* di liberarsi un po' alla volta da tutto ciò che lo rendeva odioso, alieno da ogni principio di sana umanità, privo di equilibrio morale, e avrebbe potuto, da ultimo, compiere l'*Annunziazione* del tipo perfetto di Superuomo ossia di quell' « ideal tipo latino » nato dalla morte di quell'altro « ideal tipo di giovin signore italiano o europeo o mondiale del secolo XIX », che il d'Annunzio ci aveva descritto nel ciclo della *Rosa*.

Trovare nella società e nella vita contemporanea uno sfondo adatto entro cui inquadrare l'eroe che avrebbe poi dovuto comparire ed agire nel ciclo del *Melograno* era il problema più arduo che si presentasse a Gabriele d'Annunzio.

E forse *questo* problema — oltrechè l'impazienza di eseguire il piano dei tre cicli e di concludere — fu quello che distolse il d'Annunzio dal lavorare ai due ultimi romanzi del *Giglio*.

Per il ciclo della *Rosa* e per il primo romanzo del *Giglio* lo sfondo era dato dalla società contemporanea reale: i

protagonisti si movevano entro un mondo di decadenza e questo si doveva riprodurlo per mostrare le ragioni della sua decadenza e della sua necessità di rinnovamento.

Gli altri romanzi si basavano invece piuttosto sulla visione di una società futura, ideale, immaginaria.

Senonchè, il d'Annunzio ha un senso tanto forte della realtà, ha tanta furia di costruire una nuova realtà contemporanea, che mal s'adatta a costruir favole di pura fantasia. I suoi fantasmi vuol farli vivere ed agire nel *nostro* mondo e non si pèrita di farceli vedere in aperto e stridente contrasto col mondo in cui vivono ed agiscono, anche se quel contrasto assume spesso — di sua necessità — gli aspetti di un ibrido accozzo di elementi estetici eterogenei.

Il d'Annunzio, nelle *Vergini delle Rocce*, aveva pronunciato una terribile parola con quel « Re di Roma », affibbiato in anticipazione al figlio di Claudio Cantelmo.

S'era addossato, con quel titolo, un terribile impegno! Ma il romanzo, così concepito come qualcosa di mezzo fra lo storico-realistico e il fantastico-allegorico, non era il campo naturale del Superuomo: era soltanto *l'azione* che poteva offrire un campo adatto al nuovo Re di Roma.

Ma per l'azione i tempi non erano ancora maturi.

Sicchè al d'Annunzio non rimaneva che far vivere ed agire il suo Superuomo ancòra sotto le spoglie dell'artista, nel mondo della letteratura.

« Il Fuoco »

Abbiamo inteso il Cantelmo esprimere il proponimento di « adunare la più pura essenza del suo spirito e riprodurre la più profonda visione del suo universo in una sola e suprema *opera d'arte* ».

A quest'opera d'arte — azione provvisoria, *saggio* di quell'azione che avrebbe voluto compiere, schema di quell'universo che avrebbe dovuto essere il frutto del-

l'azione o la realizzazione del suo mondo ideale — si consacra Stèlio Éffrena, l'eroe del *Fuoco* (1900), ch'è il primo romanzo del terzo ciclo: il ciclo del *Melograno*.

Ciclo della maturità.

« O giovinezza » — aveva sospirato il d'Annunzio nel *Poema Paradisiaco* — « la tua corona su la mia fronte già quasi è sfiorita! ».

Era la malinconia dell'autunno che prendeva il poeta, e la stessa malinconia inclina Stèlio Éffrena « verso l'estremo amore » di una donna sfiorita, cioè di una donna non più giovine, di un'attrice drammatica, la Foscarina, che avrebbe interpretato sulle scene teatrali la nuova *opera d'arte*.

Poichè la nuova opera d'arte sarebbe stata una tragedia.

Non potendo costruire la nuova Roma, non potendo regnare sulle folle come re, Stèlio Éffrena voleva dominarle almeno spiritualmente, presentando al loro sguardo, avvezzandole a contemplare, suggestionandole con lo spettacolo di un mondo diverso dal loro, di un mondo dove gli uomini parlavano ed agivano *come avrebbero dovuto* parlare ed agire.

Il palcoscenico sarebbe stato il trono provvisorio del Re di Roma.

E come, per dar la vita al Re di Roma, era necessario che Claudio Cantelmo cercasse una madre fra le tre « Vergini delle Rocce », così per dar vita alla nuova opera d'arte, al capolavoro tragico, era necessario che avesse una collaboratrice nella Foscarina.

Le vicende per le quali Stèlio Éffrena si conquista un poco alla volta l'amore dell'attrice, entusiasmandola per la sua idea, cointeressandola (per così dire) alla sua impresa, riempiono molte pagine del romanzo, ma ne formano la parte secondaria. L'intima collaborazione dell'uomo e della donna ci appare — nel *Fuoco* — più na-

turale, più spontanea, più logica che nelle *Vergini delle Rocce*, epperò seguiamo con maggior persuasione e con più stretta adesione il racconto degli episodî amorosi, di cui il d'Annunzio ha intrecciato la favola.

Ma il centro e il perno della favola è il *Fuoco*, cioè l'ispirazione, l'estro, l'entusiasmo che arde la fantasia di Stèlio Éffrena e lo spinge al capolavoro. Egli teme — qualche volta — come Dante, come il Pascoli, di morire prima di finirlo.

« Quando sarò morto (e la natura mi conceda di manifestarmi intero nell'opera mia, innanzi ch'io muoia!), i miei discepoli mi onoreranno sotto la specie del *Melograno*, e nell'acutezza della foglia e nel colore fiammeo del balausto e nella polpa gemmosa del frutto coronato vorranno riconoscere qualche qualità della mia arte; e i loro intelletti da quella foglia, da quel fiore e da quel frutto, come da ammonimenti postumi del maestro, saranno condotti nelle opere a quella acutezza, a quella fiamma e a quella opulenza inchiusa ».

La scena del romanzo è a Venezia, ma, come negli altri romanzi, il fantasma di Roma è sempre presente. Le regioni d'Italia che furono via via descritte dal d'Annunzio ne' suoi romanzi, hanno ben ragione di considerare come una delle loro maggiori fortune avere attirato sopra di sè lo sguardo dell'autore, hanno ben ragione di considerare come uno dei loro vanti maggiori essere state elette come scena della favola: perchè, dopo Dante, ben pochi scrittori hanno individuato sì magistralmente le singole terre d'Italia. Ma anche qui, da Venezia, che nella prosa d'annunziana celebra la propria apoteòsi, il pensiero dell'autore è sempre diretto verso Roma.

A Venezia aveva creato ed era morto Riccardo Wagner, l'amico e nemico di Federico Nietzsche, un Superuomo anche lui, nell'arte e nella vita.

Orbene, Stèlio Éffrena prova gelosia della sua opera e

vuol dar lui, in nome dell'Italia, al mondo il capolavoro tragico che sia originale ed umano, com'era stata la tragedia greca e come non era stata la tragedia tedesca.

Da Venezia, Stèlio Éffrena sogna di erigere sul Gianicolo un apposito teatro di marmo, ove il popolo romano si raduni per assistere alla nuova tragedia *La Vittoria dell'Uomo*, la prima tragedia del vero teatro moderno, il cui cómpito è di celebrare la « sconfitta dell'antico Destino », di dare all'uomo la coscienza di ciò che può fare, il coraggio d'impiegare tutte le proprie energie, la fiducia nel trionfo de' propri sforzi, il disprezzo del dolore, la resistenza alla fatica, l'aspirazione a superare continuamente sè stesso.

Per questa tragedia non ci voleva un teatro di legno o di mattone, come quello di Riccardo Wagner nell'Alta Franconia: ci voleva un teatro di marmo sopra un colle romano.

« L'opera di Riccardo Wagner è fondata sullo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella tentata da Lutero. Il suo drama non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfonèti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi imaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi. Poichè — secondo la sua stessa parola — all'artefice è dato di veder *risplender della perfezione futura un mondo ancóra informe* e di gioirne profeticamente nel desiderio e nella speranza, io annunzio l'avvento d'un'arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edifizio ideale della nostra stirpe eletta. Io mi glorio d'essere un latino: e — perdonatemi, o sognante Lady Myrta,

perdonatemi, o delicato Hoditz — riconosco un barbaro in ogni uomo di sangue diverso ».

Ho voluto citare anche quest'ultime parole, perchè da loro è provata la differenza essenziale che esiste nel modo di sentire la superiorità etnica, a seconda cioè che essa superiorità venga affermata da un italiano o da uno straniero. L'italiano la afferma lì, di fronte a un rappresentante della stirpe inglese e ad uno della stirpe tedesca, ma senza brutalità, senza villania, col tono dello scherzo galante, più da fratello che da maestro, levando alla frase e all'idea ogni punta d'asprezza e di vanteria. Potrei riferirmi invece a giudizî ed osservazioni del Goethe, del Grillparzer, del Whitman, del Wilson, per convincervi che gli anglosassoni non si comporterebbero, in casi analoghi, come si comporta Stèlio Éffrena; potrei additarvi esempî dello stesso Wagner, dov'egli si comportò precisamente al contrario di Stèlio Éffrena.

Gli è che « la fortuna d'Italia è inseparabile dalle sorti della Bellezza, cui ella è madre! ».

Tale verità appariva a Stèlio Éffrena « come imminente sole di quella divina e remota patria ideale dove peregrinò Dante. *Italia! Italia!* Come un grido di riscossa gli risonava su l'anima quel nome che inebria la terra. Dai ruderi inondati di tanto sangue eroico non doveva levarsi robusta di radici e di rami l'arte nuova? Non doveva essa riassumere in sè tutte le forze latenti nella sostanza ereditaria della nazione, divenire una potenza determinante e costruttiva nella terza Roma, indicare agli uomini partecipi del Governo le verità originarie da porre a norma degli statuti nuovi? Fedele ai più antichi istinti della sua razza, Riccardo Wagner aveva presentito e secondato col suo sforzo l'aspirazione degli Stati germanici alla grandezza eroica dell'Impero. Egli aveva evocata la figura magnifica di Enrico l'Uccellatore nell'atto di levarsi sotto la quercia secolare: — Che da tutta la terra alemanna sorgano i combattenti! — A Sadowa, a Sedan, i combat-

tenti avevano vinto. Con il medesimo impeto, con la medesima pertinacia il popolo e l'artefice avevano raggiunta la meta gloriosa. La stessa vittoria aveva coronato l'opera del ferro e l'opera del ritmo. Come l'eroe, il poeta aveva compiuto un atto liberatore. Come la volontà del Cancelliere (Bismarck), come il sangue dei soldati, le sue figure musicali avevano contribuito a esaltare e a perpetuare l'anima della razza ».

Vi pare — attraverso questa pagina — che Stèlio Éffrena non abbia progredito, dalle *Vergini delle Rocce* in qua? Non vi pare che Claudio Cantelmo abbia messo molta acqua nel suo vino; che l'orrore per la Gran Bestia, come egli usava chiamare il popolo, si sia mitigato d'assai; che il concetto della Bellezza fredda e pura sia venuto allargandosi e integrandosi di nuovi elementi morali, sia venuto accalorandosi di simpatia per gli altri uomini, si sia — insomma — elevato verso altezze veramente sovrane?

« Il popolo consiste di tutti coloro i quali sentono un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere cotidiana in cui servono e soffrono ».

Così pensava Stèlio Éffrena e ad aiutare questo popolo nel suo bisogno di elevazione impegna ora tutte le proprie energie. La Finzione ch'egli intende è l'opera d'arte, è l'Arte stessa.

La chiama Finzione, perchè è condannato a non fare — per ora — che sola opera di fantasia. Ma la sua più profonda aspirazione non è di fare soltanto opera di fantasia.

« Egli era giunto a compiere in sè stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie ».

Egli voleva che anche gli altri, che tutta la nazione, che tutta l'umanità imparassero a fondere del pari l'arte con la vita, la parola con l'azione, realizzando giorno per giorno, momento per momento, quell'ideale d'armonia

che governa ogni opera d'arte e che costituisce il segreto, il fascino, la superiorità, la perfezione della Bellezza.

Quello che Stèlio Éffrena non può fare per ora, lo farà — più tardi — Gabriele d'Annunzio.

Anche il ciclo del *Melograno* non andò oltre il primo de' tre suoi romanzi. Degli altri due sappiamo però, come per il ciclo del *Giglio*, almeno i titoli: e qui ci è forse più facile intuire che cosa sarebbero dovuti essere.

La Vittoria dell'Uomo era il titolo del secondo, al quale, in un progetto anteriore, era stato dato, invece, per titolo: *Il Donatore.*

Donatore, si capisce, del capolavoro, di quella tragedia *La Vittoria dell'Uomo*, di cui si discorre a lungo nel *Fuoco* e i cui elementi si possono facilmente raccogliere dal *Fuoco* stesso, dalle *Laudi* e da altri scritti d'annunziani, dove più o meno ampiamente è spiegato che cosa il d'Annunzio intendesse per *Vittoria dell'Uomo.*

Il terzo romanzo avrebbe dovuto intitolarsi *Il Trionfo della Vita.* Manifestamente, si contrappone al terzo romanzo del *ciclo della Rosa:* quello era il ciclo che celebrava la Vittoria del Piacere e doveva terminare col *Trionfo della Morte;* ma il *ciclo del Melograno* celebrava la Vittoria dell'Uomo e doveva terminare col *Trionfo della Vita.*

L'ultima parola dell'Uomo che trionfa di sè stesso, delle proprie sensazioni fisiche, dei propri pensieri, che ha imparato — insomma — a diventare signore della Vita, non poteva essere che una parola di Vita, una parola che affermasse l'immortale fecondità dell'azione.

« Al Tempo e alla Speranza » aveva il d'Annunzio dedicato il *Fuoco*, alludendo alle opere ancor da compiere.

Il Tempo finora non gli è bastato per compiere la sua Speranza. Ma egli dovrebbe essere tuttavia contento, perchè egli ha già sopravanzato — con l'azione — quanto gli rimane ancor da fare con la penna.

4.

DA *FORSE CHE SÌ FORSE CHE NO* A *CONTEMPLAZIONE DELLA MORTE*

Opere minori e secondarie — «Forse che sì forse che no»
L'ideal tipo latino — «Contemplazione della Morte»

Opere minori e secondarie

Esposto tutto quanto possiamo dire intorno ai romanzi ciclici della *Rosa*, del *Giglio* e del *Melograno*, dovremmo ora passare all'esame del teatro d'annunziano.

Senonchè, non sarà inutile intrattenerci ancora qualche po' di tempo sulle opere minori o secondarie in prosa, per raccogliervi alcuni nuovi elementi di fatto e di giudizio, che ci varranno a confermare le osservazioni già formulate sin qui, a prepararci il terreno per altre, a rendere comunque il nostro quadro meno incompleto di quanto ci obblighino a lasciarlo i limiti di spazio che ci siamo prefissi.

Non parlo delle Parabole *delle Vergini fatue e delle Vergini prudenti, dell'Uomo ricco e del povero Lazaro, del Figliuol prodigo;* non parlo delle *Prose scelte*, adunate in volume dallo stesso autore, nè delle *Pagine disperse*, riassunte e, in parte, riprodotte dal Castelli in un altro volume, che avrebbe potuto facilmente essere di doppia e tripla mole, se il compilatore avesse voluto continuare nel suo spoglio di riviste e di giornali, dove il d'Annunzio profuse la sua inesauribile produzione letteraria; non parlo nemmeno delle *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri*, che doveva essere una collezione di tipi e di caratteri, desunti dalla storia, ma forse anche dalla realtà contemporanea, plasmati, in ogni caso, conforme all'intuizione dell'autore. Di questa collezione non comparve che la *Vita*

di Cola di Rienzo; la quale, unita a ciò che sappiamo di altre che il d'Annunzio aveva progettate (per esempio, quella di Dante), ci fa comprendere ch'egli tendeva a congiungere il metodo del Petrarca e del Machiavelli nel ricostruire alcune figure umane, che fossero emblemi di virtù essenziali, esponenti o dominatori di epoche, di episodî, di momenti storici. Il criterio scientifico nell'analisi dell'ambiente avrebbe gareggiato col criterio artistico nel comporne la riproduzione. Sarebbe stato — insomma — la continuazione, in prosa, del volume secondo delle *Laudi* in onore degli Eroi, rievocante anch'essa la poesia delle *città del Silenzio.*

In queste opere minori e secondarie, a cui potremmo aggiungere parecchi articoli, opuscoli, discorsi, prefazioni a libri altrui, noi troviamo un d'Annunzio che ci rivela i germi delle sue idee, svolte più tardi; oppure che applica le idee già svolte altrove, servendosi di nuovi esempî e incarnandole in nuovi personaggi.

Sopratutto interessante è l'attività spiegata dal d'Annunzio nel campo del giornalismo: si può dire che s'inizia da lui e con lui quel rialzamento del livello letterario, per cui fu possibile scrivere nei giornali cotidiani anche a chi avesse una seria preparazione di coltura e non mediocri attitudini di critica e d'arte.

Prima, chi si fosse trovato a saper molte cose o a saper maneggiare molto bene la penna, si vedeva di regola escluso dalla collaborazione, perchè la media dei lettori non era all'altezza dei migliori scrittori, e, d'altro canto, il mondo giornalistico era ancor pieno di professionisti che corrispondevano troppo bene alle esigenze minime del pubblico. Ora magari si ecederà nel senso inverso: si dà troppo larga ospitalità nella stampa cotidiana ad articolisti prolissi, pesanti, astrusi e difficili. Ma — almeno — non sono più, generalmente, così ignoranti ed analfabeti come ai tempi del giovanissimo d'Annunzio, quando (l'aneddoto è raccontato da lui stesso) un critico

teatrale, durante una rappresentazione della *Locandiera* goldoniana, a Roma, poteva fargli questo discorso:

— Ho già raccolto quanto mi basta a mettere insieme una buona relazione per il mio giornale di domani. Non posso però rimanere sino alla fine della recita. Raccóntami, per favore, tu che conosci il copione della commedia, come va a finire nel terzo atto!

Ma perchè il d'Annunzio, che ha dedicato tante ore del suo lavoro a cose secondarie, non ha invece pensato a compiere le opere principali già disegnate e più volte preannunziate?

Di tutte le spiegazioni finora esibite o che si potrebbero esibire, la più persuasiva è questa: che la sua evoluzione spirituale abbia precorso di tanto la sua evoluzione artistica da affievolire in lui il calore dell'ispirazione iniziale e da fargli venir meno la voglia di condurre a termine certe opere, di eseguire del tutto certi piani, ai quali non aderiva ormai più con tutte le forze dell'anima e ch'erano ormai troppo fuori della sua più intima personalità.

Non è necessario, è vero, che l'evoluzione spirituale ossia che la biografia proceda cronologicamente parallela all'opera artistica. Anzi, proprietà capitale, privilegio dell'artista è appunto questo, ch'egli può maneggiare come materia artistica per un romanzo, un dramma, un poema, ecc., la sua vita magari di qualche decennio prima, e magari magari tornarci sopra a sbalzi, a più riprese, con intervalli di altri decennî, dopo aver lavorato ad altre opere di contenuto e di forma diversissime ed opposte. La facoltà più notoria dell'artista è di considerarsi e di comportarsi come un estraneo di fronte alla propria biografia ed alla propria opera.

Ora, se il d'Annunzio, che in tante occasioni ha dimostrato di possedere tale facoltà in grado superlativo, non ha sentito il bisogno di completare i suoi piani, mentre ha impiegato le sue energie nell'elaborazione di opere

nuove, a me par di trovare in ciò una conferma della tesi che ponevo fin da principio: il d'Annunzio è meno *artista puro* o *estetizzante* di quanto si crede. Per quanto abbia superato chi si sia nel dominio dell'arte pura, egli non ha cessato mai di sentire l'arte fusa con la vita, la parola con l'azione; trattò del pari l'arte e la vita, la parola e l'azione; sicchè, se ha superato tutti nel magistero dell'arte pura, non è lecito per questo negargli nè diminuirgli il merito di ciò che ha compiuto nel campo dell'azione. Il Carducci potè essere un grande poeta anche senz'aver combattuto per la patria. Il d'Annunzio fu un grande poeta e combattè, *anche*, per la patria: egli ha dunque diritto non a una sola, ma a due corone.

« Forse che sì forse che no »

Se il d'Annunzio abbandonò per via il ciclo del *Giglio* e quello del *Melograno*, fu probabilmente perchè non si sentì più tanto artista da vivere ancóra per un dato tempo entro l'ambiente fittizio della fantasia, insieme coi personaggi de' suoi romanzi.

La forza morale della vittoria riportata alla fine della sua triplice crisi prevalse sull'attrazione estetica della favola che gli rimaneva ancor da narrare.

Questa spiegazione mi sembra tanto più probabile in quanto al d'Annunzio sarebbe stato facilissimo includere nel ciclo del *Giglio* o del *Melograno* anche il romanzo *Forse che sì forse che no*, comparso nel 1910, dopo il *Fuoco*.

La tenuità del legame che unisce fra loro i tre romanzi della *Rosa* (il *Piacere*, l'*Innocente*, il *Trionfo della Morte*), la rielaborazione subíta dall'*Invincibile* per trasformarsi nel *Trionfo della Morte* ed entrare terzo nel ciclo, ci affidano che noi non diciamo un sì enorme sproposito affermando che anche il romanzo *Forse che sì forse che no* sarebbe potuto entrare (sia pure con qualche opportuno ritocco) nel ciclo del *Giglio* o del *Melograno*.

Poichè non vi è estraneo nè lo spirito del Superuomo esteta, che abbiamo visto delinearsi nelle *Vergini delle Rocce*, nè lo spirito del Superuomo volitivo, che abbiamo visto delinearsi nel *Fuoco*.

Nelle *Vergini delle Rocce*, tre erano (Violante, Anatolia, Massimilla) i simboli delle potenze vitali: la Bellezza, la Forza, il Pensiero; l'Arte, l'Azione, il Sogno; la Fantasia, la Volontà, la Ragione.

Claudio Cantelmo era stato il Superuomo della Bellezza. Stèlio Éffrena era stato il Superuomo della Forza.

Ma la forza di Stèlio Éffrena si era esercitata nel campo dell'arte, ond'egli si dovrebbe dire il rappresentante del Sogno, anzichè della Forza.

Superuomo della Forza che si esercita nel campo dell'Azione è piuttosto Paolo Tarsis, il protagonista di *Forse che sì forse che no*.

Col nuovo protagonista pare che il d'Annunzio abbia mirato alla creazione di quel « tipo ideale » d'italiano, di cui egli presentiva l'avvento e la necessità, nell'imminenza di un cataclisma mondiale, forse una guerra. A questo tipo ideale, fatto di nervi, di audacia, di volontà, eroe della velocità e del rischio, il d'Annunzio vedeva tendere tutto il moderno progresso della tecnica industriale: doveva essere un frutto della civiltà odierna. Ci si sarebbe dunque arrivati lo stesso, anche senza la guerra. Ma il d'Annunzio la guerra la presentiva e intuiva il bisogno che ci sarebbe stato — per allora — di uomini della tempra di Paolo Tarsis.

Quando il romanzo comparve, a leggere tante pagine, zeppe di termini tecnici che riguardavano le automobili e gli areoplani, molti conclusero seriamente, che il d'Annunzio aveva scritto quel libro per insegnare agl'italiani la nomenclatura dei veicoli moderni, tutta da foggiare *ex novo*, come tutti di nuova invenzione erano l'automobile e l'areoplano. Una specie di *Idioma Gentile* di Edmondo De Amicis

o *In casa e fuori* di Policarpo Petrocchi! Una fatica che gli avrebbe valso — fra qualche secolo — la nomina a socio onorario dell'*Accademia della Crusca!*

Eppure, il d'Annunzio aveva stampato già ai 21 maggio del 1900 (dieci anni prima) questa pagina che ora conviene rileggere: « L'idea pura, verso cui tendiamo fatalmente, l'armonia dell'anima libera con l'Universo interamente rivelato e compreso, non potrà mai manifestarsi se non nella profusione della vita. Quale fatto storico è comparabile in grandezza alla risurrezione asiatica, al subitaneo ringiovanimento che rinnova la sacra Asia, la regione dall'ampia e sublime unità? Un impero chiuso, l'impero dei Celesti, si sveglia a contatto della civiltà occidentale e sta per gittare sul campo del lavoro umano la massa spaventosa del suo popolo giallo. Un altro impero immobile, quello del Sol Levante, dà l'esempio inaudito d'una trasformazione che sembra piuttosto una creazione portentosa. E qui la virtù e l'origine della stirpe trionfano e divorano insaziabilmente.

« Coloro i quali vinsero il Figlio del Cielo, oggi aspirano a tutte le conquiste. Essi tendono non soltanto alla signoria dell'Asia ma dell'intero Pacifico. La loro cupidigia guarda alle Filippine, all'Indocina, alle Indie Olandesi, ad Hawai. È nota la parola superba di Okuma: l'*Europa è decrepita; noi raccoglieremo la sua eredità.*

« E nell'Oceania ferve l'energia vergine di popoli appena adolescenti. E qua e là, nella stessa Europa, continuano irresolute le lotte etniche fornendo elementi sempre diversi di associazione e di disgregazione. Nell'Austria-Ungheria l'urto perpetuo delle forze germaniche, magiare e slave sarà seguíto fra breve dal dissolvimento. Su le due rive del Danubio, a Vienna, a Praga, a Buda-Pest, ad Agram, nella nostra dolce Trieste, il principio di nazionalità è come un lievito implacabile. E dovunque la lotta mercantile, la lotta per la ricchezza, porta il pericolo delle più terribili conflagrazioni marziali. Il fumo delle officine

richiama il vapore della liddìte; lo scintillio delle macchine nitide richiama il guizzo dell'armi bianche. Non mai più crudamente i diritti delle razze men forti furono violati dalla prepotenza e dall'avidità. Sopra l'assiduo strepito dei laboratorii s'odono latrare le fauci della Guerra.

« Tutto il mondo si tende come un arco; e mai come oggi fu significativa la parola di Eraclito l'Oscuro: *l'arco ha per nome Bios e per opera la Morte.*

« Qual parte, qual sorte avrà l'Italia — con le sue sorelle latine — in questo formidabile contrasto? Ritroverà ella la sua coscienza? Scoterà ella nel suo profondo le forze dormenti che potranno salvarla?

« E in questa ora di sua vergogna, comprende ella la necessità vitale di spazzar via la massa di sporca imbecillità che l'opprime?

« Ahimè, temo che per ora ella sia già destinata a cader nelle mani di un giudeo dalla fronte bassa, ghiotto delle sue unghie e del suo cerume, a cui un soldato balbettante — che non ha d'italiano neppure il nome — la cederà come taluno cede una scarpa vecchia a un rigattiere nel Ghetto! ».

Rileggendo ora questa pagina, si potrà sostenere che il d'Annunzio — allora — non faceva che raccogliere in un quadro piuttosto da visionario che da uomo politico i varî elementi che si offrivano all'osservazione di tutti, ne' singoli settori della vita internazionale.

Io dico invece ch'è una pagina meravigliosa, dove in pochissime linee è tracciata vigorosamente una sintesi completa e perspicua di ciò che era la vita internazionale d'allora, e che il d'Annunzio vi dimostra non solo un colpo d'occhio sicuro nel cogliere i tratti salienti del quadro, ma uno spirito altamente profetico di quanto si preparava negli avvenimenti contemporanei e una profonda saggezza, uno spirito non meno altamente pratico, nell'ammonire che si doveva pensarci per tempo, affine di non essere sorpresi dalla storia, ma affine di guidarla, domi-

narla e crearla. Se gl'italiani avessero — già allora — preso sul serio l'ammonimento del d'Annunzio che — allora — parlava così, non come letterato, ma nella sua veste di deputato al Parlamento nazionale, non avremmo probabilmente avuto più tardi Caporetto nè il dramma di Fiume!

Quella pagina non era la ricostruzione fantastica e arbitraria di un qualunque megalòmane da caffè, avvezzo a spartire e ricomporre il mondo ogni giorno, a ore fisse, sulla base delle notizie approssimative fornite dalle gazzette. Che nel d'Annunzio ci fosse una coscienza e una volontà, che ci fosse un'idea di lunga data, continuàtasi costantemente attraverso le fasi più diverse della sua vita, venùtasi maturando, svolgendo, chiarendo, concretando, man mano che le si venivano presentando nuove occasioni d'essere applicata e realizzata, è facile ora ammettere a chi ricordi l'opuscolo pubblicato da lui nel 1888 col titolo *L'Armata d'Italia*, sull'amministrazione della nostra marina da guerra al tempo del ministro Brin.

Nel 1888 l'anima eroica del d'Annunzio stava in attesa di un'occasione, era l'organo in cerca di funzione, era l'italiano insofferente d'una vita mediocre, ma sopratutto di una vita poco dignitosa (meno — dunque — che mediocre!).

L'occasione e la funzione credeva di averla trovata nell'irredentismo e nell'africanismo: problemi sempre aperti, piaghe sempre scottanti, interessi sempre vivi, non solo per l'importanza materiale dei vantaggi cui l'Italia aveva diritto, ma anche per l'importanza morale dei rovesci sfortunati di Lissa e dell'Eritrèa. Se nel 1900 il d'Annunzio sembra aver profetizzato Caporetto, nel 1888 sembra aver profetizzato Adua.

L'ideal tipo latino

Ma poichè nè l'Italia del 1888 nè quella del 1900 prestò orecchio alla sua Cassandra, il d'Annunzio andò avanti, impertèrrito ed ostinato, per la sua strada.

Si diede, con furore, a creare, nel mondo dell'arte, quell'*ideal tipo latino* di cui sentiva il bisogno per la sua Italia, ma che non sarebbe stato semplicemente *un italiano:* sarebbe stato *l'uomo ideale,* addirittura, che avrebbe portato il nome di *latino* solo per onore dell'Italia cui spettava il merito o il privilegio d'averlo concepito e realizzato.

Intanto, quel tipo ideale conveniva farlo vivere, presentarlo come modello, nel mondo dell'arte: dall'arte sarebbe poi passato nella vita, per la virtù suggestiva della Parola e dell'Azione.

Della Parola, in quanto l'esempio era proposto da Paolo Tarsis nel romanzo. Dell'Azione, in quanto allo esempio di Paolo Tarsis il d'Annunzio aggiungeva il proprio nella realtà della vita.

Nel 1910, tutto il mondo era pieno delle prime vittorie importanti registrate dalla scienza moderna tra i fasti dell'aviazione.

La novità delle automobili, che parevano aver superato l'ultimo *record* della velocità, era già quasi antiquata, per quanto recente fosse il giro al mondo da Pekino a Parigi, compiuto dal principe romano Scipione Borghese e da Luigi Barzini. Ora si attendevano i trionfi degli aeroplani, si preannunziavano le macchine infernali dei sottomarini.

Il d'Annunzio che, nelle *Laudi,* aveva cantato l'inno del progresso più vertiginoso, che aveva scritto il *Ditirambo d'Icaro,* visitava, in quegli anni, i campi d'aviazione, assisteva alle gare de' più celebri campioni; i giornali c'informavano ch'egli domandava, come una grazia, ai più temerarî fra i campioni internazionali d'esser preso a volare con loro, benchè il volo aereo fosse ancora il più rischioso dei tentativi, per l'imperfezione degli apparati, per l'inesperienza dei manovratori e per la diffidenza stessa del pubblico, inclíne a esagerare la gravità del pericolo.

Il coraggio del d'Annunzio fu giudicato allora una bizzarria, una eccentricità. I più furbi (perchè, a questo

mondo, ci sono molti uomini furbi e sono quelli che capiscono sempre tutto) ci videro una speculazione economica: il d'Annunzio andava alla caccia di sensazioni nuove per assicurare la fortuna editoriale ad un suo prossimo romanzo, che intendeva dedicare all'aviazione!

Invece, il d'Annunzio, come per l'*Intermezzo* aveva attinto alla sua personale esperienza senza farsi riguardo dal mettere in piazza il peggio di sè stesso, così, anche per *Forse che sì forse che no*, anticipò nella realtà la figura del suo protagonista.

Tutto quello ch'egli potè fare di quanto ha attribuito a Paolo Tarsis, state sicuri ch'egli lo fece.

Quel romanzo non era semplicemente un romanzo, ma era un'opera di apostolato, e il d'Annunzio prese talmente sul serio il proprio apostolato, che ritenne utile integrarlo con un giro di propaganda per tutte le principali città d'Italia, ove intendeva di ripetere un'orazione in favore dell'arte aviatoria, premettendo, volta per volta, alla recita della propria orazione un preambolo dedicato a ciascuna città, di cui avrebbe esaltato la storia e avrebbe messo in rilievo gli episodî e le prove più insigni di audacia e d'energia, come a documento di ciò ch'esse erano state in passato, come a stimolo di ciò che avrebbero dovuto essere ancóra, per la gloria e per il bene non più di sè sole ma di tutta l'Italia.

Il giro di propaganda fu poscia interrotto: non si distrugge però il significato del piano che il d'Annunzio s'era prefisso.

Di fronte ai progressi delle nazioni straniere, egli chiamava a raccolta tutte le energie della propria stirpe, eccitandole — con tutti i mezzi di cui disponeva — all'emulazione. Voleva che l'Italia se ne sentisse come sfidata a chi facesse di più e di meglio. Epperò giovava rammentarci quello che avevamo saputo fare nei secoli scorsi, e, quando non avessimo avuto più da attingere alla storia, giovava attingere ai miti; e quando non avessimo avuto

i miti dei padri, dovevamo crearli noi i miti nostri, i miti nuovi, con la fede nelle forze attuali della nostra giovinezza, forze vive, presenti, delle quali non potevamo dubitare, appunto perchè vive, presenti, attuali, visibili, tangibili, come non lo erano più quelle dei padri.

Paolo Tarsis è una figura di eroe che avrebbe potuto comparire nell'*Orlando Furioso*, come Ruggero, a cavallo di Rabicano, creatura fatta di vento e di fiamma, o, come Astolfo, a cavallo dell'Ippogrífo, creatura alata e dominatrice dei cieli.

Senonchè, Ruggero e Astolfo erano due cavalieri antichi e immaginarî, si movevano in un ambiente fittizio, creato dal poeta per puro gioco di fantasia. Ma Paolo Tarsis è un eroe sbozzato nel mondo vivo della realtà: e nel mondo vivo della realtà vuol vivere ed agire.

Il suo Rabicano è l'automobile, sulla quale ci apparisce fin dalle prime pagine del romanzo, mentr'è lanciata a una corsa pazza, che abbatte, schianta, fracassa tutto ciò che le si attraversa.

Il suo Ippogrìfo è l'areoplano, sul quale sale e discende a sua posta per tutte le vie dell'aria e non teme urti, non patisce vertigini.

Ma l'automobile e l'areoplano non sono fantasie: sono macchine create dall'uomo, sono miracoli, conquiste e vittorie dell'uomo. E un uomo reale della nostra epoca, non un personaggio fantastico dell'epopea cavalleresca, è l'eroe che le monta e le dirige a suo piacimento.

Quell'uomo — Paolo Tarsis — ha viaggiato quasi tutto il mondo, dal deserto più squallido alle città più civili, dai paesi più antichi ai paesi più moderni. Con lui era un altro italiano, Giulio Cambiaso, il quale nel romanzo sta a rappresentare la necessità della collaborazione fra cittadini di una stessa nazione.

« La loro fraternità vigeva già dalla prima giovinezza, nata sul ponte d'una nave da guerra, nei primi anni del

servizio, quando a ogni primavera credevano essi venuto alfine il tempo di puntare i cannoni delle torri corazzate contro un bersaglio che non fosse quello delle gare di tiro nella rada di Gaeta. S'era cementato nell'interno dei battelli sottomarini, entro il chiuso scafo ove non è per l'uomo altro posto che il posto di manovra o di combattimento, tra i fumi dell'olio bruciato, tra i vapori della benzina, tra i miscugli d'idrogeno e d'ossigeno svolti dagli accumulatori elettrici, nel pericolo assiduo dello scoppio, nella tenebra improvvisa causata dal corto circuito, nella lotta costante dell'attenzione contro il tossico sonnifero dell'anidride carbonica, nel silenzio sostenuto per ore lunghe come giorni con l'occhio fiso ai quadranti indicatori, con l'orecchio teso al linguaggio metallico degli apparecchi di misura e di governo ».

Dopo aver fatto tesoro d'ogni esperienza, dopo aver sognato ad occhi aperti tutti i miracoli del sottomarino e dell'areoplano, dopo aver deciso di tentare la realizzazione del loro sogno, questi due italiani tornano in patria e si mettono « con ardentissima pazienza » all'impresa.

E scelgono per loro campo d'esperimento un luogo del Lazio, e propriamente « il ripiano di Ardea, la rupe di tufo tagliata ad arte, l'arce italica di Turno, nomata dal nome dell'uccello altovolante. Qual posatoio più alto all'esperimento periglioso? Tutto esprime la forza e la grandezza nella muraglia della prisca città fondata da una schiera d'Argivi spinti alla spiaggia dal vento di mezzodì! La valle dell'Incastro è una conca piena del medesimo silenzio ch'empie i sepolcri cavi dei Rutuli primevi; la chiostra dei monti, dagli aricini ai lanuvini, dagli albani ai veliterni, è come un ciclo di miti impietrati; nell'epica luce sembrano vaporare gli spiriti delle stirpi; i massi squadrati hanno per eterno cemento la parola di Virgilio: *et nunc magnum manet Ardea nomen* ».

Voi sentite come poche linee bastarono al d'Annunzio per inquadrare la favola del suo romanzo (che si svolge

ai tempi nostri, sul terreno di una provincia sola) nella storia di tutta l'Italia, rievocata di colpo fin dalle sue più remote origini. Poche linee compirono il miracolo di rievocare, intorno al particolare di un'impresa aviatoria, le memorie di tutte le trasmigrazioni dei popoli che trassero alla sacra foce del Tevere, che fecero della nostra penisola il crogiuolo e il fulcro della civiltà mediterranea. Come a un tocco di bacchetta magica, il d'Annunzio fece rivivere intorno agli ardimenti de' suoi due giovani eroi la poesia del nostro massimo poeta nazionale, Virgilio. E il nostro presente non è più isolato nel tempo e nello spazio, ma vibra tutto ai sublimi contatti con l'Universo e con l'Eternità.

Giulio Cambiaso, uno dei due giovani amici, perisce presto, già nella prima parte del romanzo, durante una gara aviatoria, vittima della propria audacia. Paolo Tarsis invece è più fortunato. Egli riesce a battere — nella gara — il campione straniero: ossia, come dice il d'Annunzio, « il Latino aveva ritolto il primato al Barbaro ».

Sentite qui, come ritorna il pensiero del *Fuoco*, cioè di Stèlio Éffrena, che doveva pure, nel campo dell'arte, di fronte a Riccardo Wagner, ritogliere il primato al Barbaro e ridarlo al Latino?

Ma Paolo Tarsis rimane ora a lottare contro le vicende sue personali, contro gl'istinti, contro tutto ciò, insomma, che, nella vita, c'impedisce di vivere esclusivamente per quello che vorremmo fosse il fine primo ed ultimo d'ogni nostra azione.

È la lotta che ogni uomo sostiene fra le esigenze più prossime della sua vita individuale e quelle, meno precise ma sovente più imperative, della vita sociale. Ciascuno di noi vive queste due vite: la prima è quella che si svolge nell'àmbito del nostro io e ci crea rapporti con un determinato e scarso numero di persone (quante occor-

rono per appagare i nostri bisogni fisiologici, finanziari, morali); la seconda è quella che ci mette in relazione con tutta la società, che ci propone un piano d'azione più largo, nel campo dell'arte, dell'economia, della politica, della scienza.

Noi oscilliamo di continuo fra queste due vite: e siamo spesso infedeli ora all'una, ora all'altra. Fissi nell'idea che dobbiamo servire anzitutto alla vita più larga, manchiamo ai nostri doveri verso i singoli o verso la famiglia, oppure, sotto lo stímolo dei nostri istinti personali, manchiamo invece agl'impegni assunti verso la società, dimentichiamo il nostro sogno, la nostra missione (come tante volte l'abbiamo pomposamente chiamata) d'arte, di politica, di lavoro, e sacrifichiamo l'interesse astratto o collettivo all'interesse immediato, concreto, individuale.

Nella storia, questo *secondo* caso ci veniva rappresentato da Annibale, che, indugiandosi fra gli ozî di Capua, dava tempo frattanto ai Romani di riordinarsi per la riscossa; ovvero da Antonio, che, tra le braccia di Cleopatra, smarriva le forze fisiche e la volontà di attuare i suoi disegni ambiziosi d'uomo politico.

Nell'arte, era Enea, che doveva esser richiamato dagli Dèi alla coscienza del proprio destino, perchè non si obliasse nel rifugio di Cartagine, vinto dall'affetto della regina Didone; o era il Ruggero dell'*Orlando Furioso* o il Rinaldo della *Gerusalemme Liberata*, che disertavano, l'uno per le lascivie di Alcina, l'altro per le lusinghe di Armida, dalla causa della religione e della patria.

Ebbene, Paolo Tarsis è uno di questa famiglia e la storia delle tentazioni, fra cui egli si dibatte, forma argomento di tutto il resto del romanzo.

Tutto il resto del romanzo ci narra come egli venisse conteso dall'amore di due sorelle; vicende che possono certamente interessare a gran numero di lettori per la minuziosa analisi psicologica dei personaggi e per la straordi-

naria copiosità di motivi secondarî, d'ogni genere (storici, estetici, descrittivi), dove il d'Annunzio ha sfolgorato della sua solita bravura. Senonchè, la seconda parte, quella dedicata al dramma erotico, con la sua esuberanza rallenta e sembra, a volte, far deviare l'ascensione della favola dalla sua linea naturale verso la meta ultima, alla quale deve pure far capo; turba la visione dell'insieme; quando, alla fine, Paolo Tarsis rimane solo e libero di consacrarsi tutto al suo sogno eroico d'aviatore (poichè una delle due sorelle si uccide e l'altra impazzisce), la sua liberazione ci appare piuttosto opera del Caso anzichè frutto della sua volontà. Il significato morale della soluzione ne risulta quindi menomato, quel significato al quale l'autore pur manifestamente mirava coi suoi ripetuti accenni, disseminati qua e là per il romanzo.

« In una carne ch'egli desiderava — dice il d'Annunzio fin dalle prime pagine, presentandoci Paolo Tarsis in lotta fra l'amore per il sogno e l'amore per la donna — si converse per lui tutto il desiderio del mondo; e l'immensità della vita e del sogno fu ristretta in un grembo caldo ».

« In quali mani sei per rimettere la tua vita? Da quali unghie lucenti lascerai disfare la tua durezza? » era il muto rimprovero che Paolo Tarsis leggeva negli occhi di Giulio Cambiaso, quando il Cambiaso si accorgeva che l'amore per la donna minacciava di soverchiare nell'amico l'amore per il sogno.

Nei momenti in cui Paolo Tarsis si sentiva maggiormente dominato dall'amore per la donna, gli pareva di vacillare sotto il fascino terribile « di un istinto più antico degli astri. Allora quella carne frale assumeva una grandezza insormontabile, gli appariva come un confine della vita, gli limitava il destino come un monte limita un regno. E sentiva che, per tenerla ancóra una volta fra le sue braccia, avrebbe mille volte tradito la sua propria anima e gittato leggermente il resto ».

Se, nel trionfo sugl'istinti sessuali (che qui sono intro-

dotti a simboleggiare le passioni individuali *in genere*, con un esempio solo per tutte), ci ha più merito il Caso che la volontà dell'eroe, ciò non toglie tuttavia che il romanzo significhi — in definitiva — una vittoria dell'uomo sulle forze della natura e su sè stesso.

Paolo Tarsis, quando rimane solo e privo di ogni amore femmineo, non dice di sentirsi « libero dall'amore »: dice di sentirsi « più forte del suo dolore ». Onde ripiglia il suo coraggio, riode la voce che lo chiama ai consueti rischi dell'aviazione, e il romanzo si conclude con la superba descrizione di un volo aereo, che ha tutta la solennità religiosa di un rito d'espiazione e di purificazione.

Io non so se il d'Annunzio abbia mai pensato d'inserire questo romanzo tra quelli del suo secondo o terzo ciclo; e non posso dire quale dei titoli già fissati sarebbe stato il suo. Ma credo di non proferire un giudizio avventato, dicendo che gli converrebbe il titolo *La Vittoria dell'Uomo*, titolo fissato al romanzo che doveva venire súbito dopo il *Fuoco*.

Invece de *La Vittoria dell'Uomo*, quel romanzo si sarebbe potuto intitolare anche *Il Donatore*, come già osservavo. Ed è strano che, in un dato punto di *Forse che sì forse che no*, il d'Annunzio ricorra per una similitudine all'immagine del *Donatore*, sì frequente in certi dipinti votívi, ove appare « a mani giunte, vestito di scuro lucco », in un piano inferiore a quello onde raggia l'immagine sacra di Dio.

Ma non questo probabilmente era il motivo simbolico che avrebbe dato il titolo al libro. È più facile trovarlo in tutti quei passi dove il d'Annunzio esalta le forze dell'uomo, le macchine da lui costruite per signoreggiare gli elementi della natura, e pronuncia effettivamente la parola *Vittoria*.

Nel mezzo del campo per le gare aviatorie, alla sommità di una colonna romana, stava — dice il d'An-

nunzio — una statua della Vittoria. Sopra quella colonna era la vastità dell'aria: « attendeva l'uomo ».

E mentre volteggiano i velívoli per l'alto, intrecciando i loro nastri temerarî a gara con le nuvole, « tutte le forze del sogno gonfiavano il cuore dei Terrestri rivolti all'*Assunzione dell'Uomo* ».

Cioè, tutti i visi della moltitudine erano rivolti all'insù, dove l'uomo celebrava le Olimpiadi della sua nuova civiltà: « l'uomo non più andava (come negli anfiteatri romani) alle fiere nell'arena angusta, ma alle macchine micidiali per le vie della terra, del mare e del cielo »; « l'anima immensa avea valicato il secolo, accelerato il tempo, profondato la vista nel futuro, inaugurato la novissima età ».

Non c'è più bisogno di pensare un dio nel cielo, là dove l'uomo ha imparato dire a sè stesso: « Figlio, non v'è Dio se non sei tu quello ».

È la morale eroica delle *Laudi*, alla quale il d'Annunzio era arrivato di nuovo per la via del romanzo.

« Contemplazione della Morte »

Il terzo dei *romanzi del Melograno* avrebbe dovuto essere *Il Trionfo della Vita*.

Invece, il d'Annunzio non iscrisse o, per meglio dire, non pubblicò più altri romanzi.

Anzi, due anni dopo *Forse che sì forse che no*, uscì con un libro che sorprese grandemente tutti coloro che da lui s'aspettavano la conclusione de' suoi tre *cicli della Rosa, del Giglio* e *del Melograno*.

Alludo alla *Contemplazione della Morte*, comparsa nel 1912.

Poteva parere, infatti, tutto il contrario di quanto il d'Annunzio aveva sino allora predicato. Ma non era.

Quando un uomo s'è spinto fino ai limiti cui s'è spinto il d'Annunzio, quando s'è avvezzato a considerare la vita come il Tutto e come un niente, quando ha imparato

a trattarla come un dono del Caso, come una posta da giocare sul tappeto del Caso, per vincere o per perdere, ma non mai da rimpiangere; quando l'uomo afferma che Dio stesso è una sua propria creazione, non è che l'idealizzazione delle sue proprie aspirazioni, delle sue proprie energie, de' suoi istinti, della sua volontà, e che Dio esiste solo in quanto e fin quando esista un uomo capace di pensarlo — non si può andare, non si può salire più oltre. Non ci resta che tornare a discendere dai regni della Vita verso i regni della Morte.

E il d'Annunzio, pervenuto alle altezze supreme delle *Laudi* e di *Forse che sì forse che no*, esauriti tutti i piaceri, sfidati tutti i pericoli, penetrati tutti i misteri della Vita, si trovò faccia a faccia con la Morte.

Erma bifronte, direbbe il Pirandello. La Morte è una faccia della Vita o è la Vita una faccia della Morte? Non sono tanto intimamente congiunte da non poterle dissociare mai?

Fatto è che il d'Annunzio, fino al 1912, aveva contemplato sopratutto e di preferenza la faccia della Vita. Lo stesso *Trionfo della Morte*, ch'egli aveva scritto per il *ciclo della Rosa*, era stato una battaglia contro il fascino della Morte, era stato un'affermazione dei diritti della Vita sulla Morte, e voleva egli, appunto con quel romanzo, aprirsi la via per celebrare il *Trionfo* definitivo *della Vita*.

Che cosa era avvenuto, perchè ora si profondasse tanto nella contemplazione della Morte?

Innegabilmente, passando da *Forse che sì forse che no* a *Contemplazione della Morte*, si percepisce come una intonazione diversa dalla solita, ci colpiscono come accenti di esaltazione mistica, che celano male lo sforzo di reazione a qualche causa di depressione.

Chi ne cerca la spiegazione nella biografia d'annunziana, forse non s'allontana dal vero ascrivendo questo libro a una serie di scritti che appartengono all'esilio francese. Il d'Annunzio, a un certo momento della sua vita, si vide

costretto a darsi per vinto anche lui. Tutta la sua fortuna economica, accumulata con anni di indefesso lavoro, invidiatagli da tanti, risultò che non bastava a' suoi privati bisogni cotidiani. Dovette cedere alla turba de' suoi creditori, che lo espulsero dalla villa *La Capponcina*, di Settignano presso Firenze, e s'impadronirono delle sue preziose collezioni di oggetti artistici, di mobili, di cavalli, di cani e chi sa di quant'altra roba, per rientrare in possesso del loro capitale.

Il d'Annunzio si ritrasse ad Arcachon, in Francia, e cominciò a ricostituire pazientemente la sua fortuna, con un esempio di operosità, di costanza e di virilità, che raccomando alla meditazione di tutti coloro che usano vedere nel d'Annunzio soltanto il gaudente fatuo ed ozioso, l'*alter ego* di Andrea Sperelli.

Certamente, quel periodo dell'esilio francese e le cause che lo determinarono ebbero una grande influenza sull'anima d'annunziana. Fu per lui l'esperienza diretta della realtà e dei limiti di essa realtà. Ne ebbe come la sensazione che la volontà individuale, per forte e animosa che sia, non ha sempre tutta quella potenza ch'egli le aveva fino allora attribuito; che non si è sempre rassegnati alla sconfitta, perchè talvolta si è vittime di un calcolo sbagliato sulla portata delle nostre forze, e nulla è più doloroso di una sconfitta non preveduta, anzi creduta impossibile. Ci si rassegna facilmente a un rischio non riuscito vittorioso, quando lo abbiamo affrontato con la coscienza di affrontare *un rischio*, ma non ci si rassegna altrettanto facilmente, quando l'abbiamo affrontato con la fede nella superiorità *assoluta* delle nostre forze.

Una fede spezzata lascia più larga ferita che una speranza delusa.

Furono anni grigi, penosi, sconsolati quelli trascorsi dal d'Annunzio nel suo romitaggio di Francia, e tutte le opere di quel periodo ne risentono più o meno largamente,

più o meno intensamente. Furono anni d'attesa, in cui egli sottopose a revisione tutta l'esperienza della sua vita, tutte le sue idee, tutte le sue attitudini, per trovare un nuovo orientamento, un *modus vivendi*, un modo di pacificazione con sè stesso.

Ma non era l'orientamento che gli mancava: era l'occasione di applicare praticamente sè stesso al mondo contemporaneo, come abbiamo detto già tante volte; e nell'attesa di quell'occasione, egli andò ripetendo vecchi motivi ch'erano già nelle sue opere e svolgendo attitudini ch'erano già latenti nel suo temperamento.

Ma una novità — pur tuttavia — c'è: ed è un calore di misticismo, uno sforzo di reazione al tracollo della fortuna, una protesta contro le sfavorevoli interpretazioni del suo passato, un'affermazione di fede in una prossima rinascita della sua attività, che hanno veramente del disperato.

Nel momento in cui la realtà della vita sembrava maggiormente smentirlo, il d'Annunzio si presenta agli uomini come un Redentore, anzi come il Redentore, e non esita a nominare Cristo e a ripetere — sul serio — in prosa, quello che nella laude *Per la morte di un capolavoro* aveva *già* detto, è vero, ma poteva parere — allora — effetto di una transitoria commozione lirica: Cristo è un suo precursore ed egli sarà un altro Cristo, il Cristo dell'epoca moderna!

Quale sia la parola nuova ch'egli bandirà al mondo col suo nuovo Vangelo, ancora non sa. Ma egli sente di trovarsi a una svolta decisiva della sua vita. Sente farsi una nuova chiarezza nella sua coscienza. Sente che il suo animo si predispone ad accogliere il dono di una grazia nuova.

Prima di abbandonare l'Italia per recarsi nell'èremo di Arcachon, il d'Annunzio era stato guidato come da un istinto oscuro a visitare quell'altro grande poeta della sua nazione, che aveva raccolto con lui l'eredità del comune maestro Giosuè Carducci. Aveva cioè fatto visita in Bo-

logna a Giovanni Pascoli, il *sovrano cantore del Bene;* e quella visita era stata per il d'Annunzio come un atto di umiltà, poichè certo egli aveva dovuto far tacere in sè stesso tutte quelle renitenze che l'emulazione vi aveva fatto nascere naturalmente e la cortigianeria degli adulatori o la malevolenza degl'invidiosi e degl'imbecilli vi avevano alimentate.

E da quella visita il d'Annunzio era uscito consolato, e aveva preso con minor fatica la via dell'esilio.

In Francia, aveva quindi conosciuto un vecchio uomo dabbene, Alfonso Bermond, uno di quegli asceti della filantropia, che operano le maggiori e più radicali conversioni degli spiriti, in virtù dell'*esempio eroico*, eroico sopratutto nel silenzio di cui circondano le loro azioni, affidandosi più all'eloquenza persuasiva dei fatti che delle parole.

Un giorno, muore quest'uomo, l'*umile uomo del Bene*, e muore Giovanni Pascoli, *il sovrano cantore del Bene*.

Le due morti ravvivano nel d'Annunzio la memoria dell'ultima visita fatta al Pascoli e le impressioni che si erano venute in lui accumulando durante i due anni di consuetudine con Alfonso Bermond.

Gli sembra che da due parti diverse gli giunga come un misterioso ammonimento a cambiar vita, a « mutar d'ale ». Di fronte all'esempio dei due amici perduti, egli si sente infinitamente più piccolo.

« Come la spogliazione dei beni vani fu agevole e quasi senza ombra di rammarico! » esclama il d'Annunzio.

« Si vide che la magnificenza del mio vivere non era nei miei velluti e nei miei cavalli. Un branco di scimmie calpestò e distrusse non senza tardità quel che, forse, o prima o poi, avrei distrutto io medesimo in un'ora, per far largo intorno al mio pensiero impaziente. Mi parve che il modo mi offendesse, e m'accorsi che non ero offeso in alcun modo. Avendo perduto qualche bel legno tarlato, qualche bel vetro incrinato, qualche bel ferro arrugginito, entrai nel possesso di questa più bella verità: esser necessario bru-

ciare o smantellare i vecchi tetti, sotto i quali abitammo in carne o in ispirito. Soltanto mi furono tolti il giubilo e l'orgoglio della volontaria arsione ».

Per avere il merito di questa *volontaria* arsione, il d'Annunzio non era ancor maturo.

Il passato lottava ancóra, dentro di lui, con l'avvenire. L'equilibrio tra la virtù del Piacere, ch'egli aveva finora sempre cantato, e la virtù del Dolore, ch'egli finora aveva sempre negato, non era ancor raggiunto.

Ma, nel buio improvviso che s'era formato dentro la sua coscienza, egli aveva avuto la rivelazione d'una gran verità: che la luce, onde la sua coscienza era stata piena fino allora, non era la luce di tutta la verità; che, oltre alla verità scoperta da lui o da lui creduta, ce ne poteva essere ancóra un'altra.

« Ora, a ciascun mio pensiero è aderente un altro pensiero, oscuro. Così nella cattedrale notturna le colonne sono illuminate da una sola banda, perchè la lampada arde in una sola navata. Bisogna che io accenda all'altra banda un'altra lampada, ma *senza spegnere la prima. Ho paura di spegnerla.* Debbo vincere questa paura? E chi m'afferma che diverrò più forte? Se mi ritrovassi ottenebrato o diminuito? ».

« Ora, sento continua sopra il mondo la presenza del sacrifizio di Cristo... ».

« Ma il Cristo ha veramente detto tutte le sue parole? ».

Ecco il dubbio che tiene ancóra perplesso il d'Annunzio! Nella sua dottrina del Piacere non si sentiva più perfettamente appagato. Avrebbe voluto abbracciare la dottrina di Cristo, ma sentiva che neppure in quella avrebbe trovato il perfetto appagamento. Dunque, se la parola sua non era tutta la verità, se la parola di Cristo non era tutta la verità, quale sarebbe stata la parola destinata a formulare la verità vera, *tutta* la verità?

Egli non lo sapeva ancóra, ma era già vicino a saperlo. E questo, intanto, lo sentiva.

« Non mi ero mai sentito — dichiara a un certo punto — tanto potente e tanto miserabile ».

La coscienza di ciò che l'uomo *può* e la coscienza di ciò che l'uomo *non può* stavano per equilibrarsi, senza reciprocamente negarsi nè escludersi. Ma non era dedizione di sè stesso allo scoraggiamento, non era abiura nè apostasia nè viltà.

Vi sono, in questo libro, osservazioni e sentenze, che superano — anzi — per energia qualunque delle più audaci pagine giovenili. Il suo motto è ora quello dell'*Ars moriendi:* « Havvi un sol fallo grave al mondo: il fallo di chi dispera. Ben più colpevole fu Giuda in disperare che il Giudeo in crocifiggere Gesù ».

Un uomo che in quel momento, in cui si sentiva ripudiato dalla fortuna, spogliato dalla società, esiliato dalla patria, posto dinanzi al problema della morte e della vanità di tutte le cose dalla perdita di due carissimi amici, un uomo che, in quel momento, trovava la forza per proferire tali accenti, aveva diritto di credere ancóra in sè stesso e a scrivere così di sè stesso: « Cose ignote, esseri ignoti, erano per nascere al suono della mia prossima voce. Non v'era più ombra nè paura di morte in me; nè pur v'era desiderio o speranza di pace. *Non voglio la pace. Voglio morire nella passione e nel combattimento. E voglio che la mia morte sia la mia più bella vittoria* ».

Così, di sè stesso, scriveva Gabriele d'Annunzio nel 1912.

La guerra doveva giungere presto ad offrirgli l'occasione di appagare il suo ardore di combattimento. Ma la guerra fece più che liberare il suo spirito eroico dalle strettoie della misera realtà in cui si sentiva incarcerato: dissuggellò anche le sue labbra, perchè potessero proferire la nuova parola di Verità che nè il Cristo nè il d'Annunzio avevano fino allora proferita intera.

III.

IL TEATRO

« La tragedia del d'Annunzio vuol essere — com'è veramente — la rappresentazione dell'umanità, nei suoi caratteri più fondamentali ed essenziali ».

Luigi Tonelli.

1.

DA *LA CITTÀ MORTA* A *LA GLORIA*

Secondo grado di oggettivazione del mondo d'annunziano — Originalità del teatro d'annunziano — « I Sogni delle Stagioni » — « La Città morta » — « La Gloria »

Secondo grado di oggettivazione del mondo d'annunziano

Abbiamo parlato fin qui, sempre o quasi sempre, di una personalità d'annunziana, di un *io d'annunziano*, come se fosse tra noi tacitamente convenuto, che tutte le manifestazioni d'ogni singolo individuo umano abbiano una unità fissa, ovvero, per dirla più alla buona, che in ciascuno di noi ci sia una persona sola.

E una certa unità — in ciascuno di noi — effettivamente c'è. È quella che noi riconosciamo, quando parliamo di caratteri ereditari che si trasmettono da un individuo all'altro d'una medesima famiglia, d'una medesima nazione, d'una medesima razza; è quella che noi riconosciamo, quando diciamo che una persona è una persona *di carattere* o che il carattere di una persona è *questo e questo*.

Ma noi non dobbiamo dimenticare nemmeno che — come parliamo di persone dotate di un carattere — parliamo anche di persone a cui neghiamo ogni carattere, che diciamo *senza carattere*. Noi abbiamo osservato cioè che l'unità del nostro io o della nostra personalità oscilla, a seconda degl'individui, per una gamma assai varia e forse infinita, che va dalla più rigida costanza, quale troviamo nel tipo del genio, fino all'incoerenza assoluta, quale troviamo nella disgregazione, assoluta, della pazzia.

L'idea del Ritmo, che ho tenuto sempre a base delle mie

indagini, l'idea di una evoluzione d'annunziana, di cui fin qui ho pur sempre discorso, vi avranno — spero — impedito di prendere troppo alla lettera l'idea della personalità e dell'io, vi avranno impedito di credere al mito di una unità immobile e inalterabile del nostro *io* e della nostra personalità.

In realtà, dentro ciascuno di noi v'è più di una persona: ve ne sono perlomeno due. Si direbbe quasi che la divisione del nostro cervello in due emisferi corrisponda a questo sdoppiamento della personalità che riscontriamo in ciascuno di noi. È quello sdoppiamento che noi riscontriamo, quando distinguiamo fra uomo cosciente e uomo incosciente, fra uomo attore e uomo osservatore, quando constatiamo che noi, facendo una cosa, non solo la facciamo, ma ci accorgiamo anche di farla e che, mentre compiamo l'azione, ne registriamo ogni singolo momento e sorvegliamo ogni singolo moto e ogni singola risonanza nell'interno dell'animo nostro.

Se questo non fosse, non sarebbe nato il proverbio: « ogni uomo ha in sè la propria contradizione »; non si udirebbe tanto di frequente discorrere « del dramma » o « della tragedia interiore » del tale o del tal altro. Ogni uomo che sia giunto al grado della *coscienza*, cioè che abbia già imparato a distinguere fra oggettività e soggettività, che sia arrivato a quel punto del proprio sviluppo in cui ci si accorge di quello che avviene dentro e di quello che avviene fuori di noi, in cui ci si accorge che c'è, a questo mondo, un *io* e un *non-io* (che saranno magari la stessa cosa dentro il cerchio unico dell'io, ma, comunque, sono sempre due parti diverse di una stessa cosa); ogni uomo, dico, giunto al grado della coscienza, comincia a reagire sul mondo circostante, sul mondo nel quale è inserito egli stesso, di cui fa parte egli stesso; si contrappone al mondo, cerca di farsi lui centro di un piccolo mondo, organizza insomma una sua vita autònoma, in antitesi o in colla-

borazione col resto del mondo, ma, in ogni modo, autònoma, finchè gli bastino le forze o non lo colga la morte.

Nel primo stadio della propria esistenza, cioè quello anteriore al sorgere della coscienza, la pluralità del nostro io si esplica nel cedere alla discordia delle passioni, nel lasciarci dominare dagli stimoli casuali, contradittòrii, delle sensazioni fisiologiche. È il periodo della nostra vita animale e sugli altri stimoli prevale — in quel periodo — lo stimolo della sensualità. In mezzo al tempestare degli istinti, il nostro io serba una unità spontanea, naturale, che si assomma per l'appunto nella caratteristica, cioè nel prevalere della sensualità.

Ma, nel secondo periodo, quello della coscienza, lo sdoppiamento o la pluralità del nostro io si accentua. Si accentua nel tempo stesso che noi facciamo uno sforzo maggiore per frenarlo. Poichè, per frenarlo, per esserne padroni noi, per contenere la varietà delle nostre tendenze entro il cerchio dell'unità, noi dobbiamo studiarle bene, cercare tutti i migliori punti di presa affine di coordinarle e subordinarle agli scopi che ci proponiamo. Il fèrvere di queste molteplici personalità fu straordinario nell'animo del d'Annunzio e noi l'abbiamo inteso sfogarsi, ora con accenti di rimpianto elegiaco, ora con accenti di maschia energia, nel passaggio da un periodo all'altro della sua esistenza.

Ma ben pochi ci hanno dato un quadro più perspicuo, più esatto, più fedele, più vigoroso, della lotta che un uomo deve sostenere per imporre unità alle varie personalità chiuse dentro di lui.

Chi non capisce, chi non bada a questo, si ferma — naturalmente — all'uno o all'altro dei molti aspetti dell'anima d'annunziana e, a seconda delle proprie simpatie o antipatie, lo esalta o lo disprezza. Ma intanto gli sfugge quello che più importa: la lotta che il d'Annunzio ha combattuto per la propria unità spirituale e la vittoria ch'egli ha riportato in questa terribile lotta, da molti non

esageratamente chiamata «la tragedia o il dramma interiore di Gabriele d'Annunzio».

Nelle poesie egli ci ha parlato del proprio io, in persona prima.

Nei romanzi ciclici della *Rosa*, del *Giglio* e del *Melograno* egli ha proceduto a una «oggettivazione» del suo io, parlandoci in persona d'altri e cercando d'integrare le osservazioni del proprio io e sul proprio io con le osservazioni degli altri sopra sè stessi, sopra di lui e sopra chiunque altro.

Rimaneva però un secondo grado di oggettivazione: e consisteva nell'estendere la cerchia del protagonista, nel rivolgere una maggior attenzione sull'ambiente di lui, nel rappresentarlo in mezzo ad altre persone, diverse da lui ed esercitanti su di lui una determinata influenza, e, quella influenza, determinarla meglio e farla meglio vedere: oppure, quelle persone potevano essere, anche, lati diversi del suo carattere, incarnazioni delle diverse personalità del protagonista. Insomma, doveva risultarne la costruzione di un mondo più completo, più ricco di varietà, dove l'io dell'autore comparisse di meno sul proscenio, mentre pur fosse il *deus ex machina*, distribuitosi in ciascun elemento del quadro ma résosi invisibile agli occhi del pubblico, con l'arte *che tutto fa, nulla si scopre*, col massimo d'oggettività che a noi è concesso, cioè col massimo di quella facoltà, che noi pur possediamo, di penetrare *anche* nell'anima altrui e d'immedesimarci con essa, per quanto sia differente dalla nostra, per quanto essa debba rimanere differente dalla nostra.

Questo secondo grado di oggettivazione il d'Annunzio lo compì col *teatro:* quella forma letteraria che meglio si presta alla rappresentazione di un mondo, dove l'autore si proponga di non essere più il protagonista o, almeno, di non parere più tale.

Senonchè, anche qui gli avvenne come nel rimanente dell'opera sua: si palesò il dissidio fra il bisogno di rappre-

sentare il *proprio* universo ideale, il mondo del proprio sogno, e il bisogno di rappresentare il mondo della realtà contemporanea.

Mancanza di fantasia? povertà d'invenzione? No. Era l'incapacità organica, assoluta, del d'Annunzio a distaccarsi dalla realtà della sua vita, era la volontà implacabile, la furia di plasmare la realtà come la bramava lui. La pazienza di Dante che, non potendo tradurre il suo sogno in azione, si chiudeva nelle trincee dell'opera letteraria e si accontentava di tradurre l'azione in un sogno, non era per il d'Annunzio.

Egli voleva fare, fare, fare: non gli importava di essere applaudito come un bravo attore drammatico, il quale, calato il sipario sopra la sua morte in costume da eroe, riprende i suoi panni borghesi e si mescola fra il suo pubblico per viverci la solita vita comune; voleva « il connubio dell'arte con la vita ». Se *poeta* viene da una parola greca che significa *fare, dramma* viene da un'altra parola greca che significa *agire.*

« Fare ed agire » era il motto del d'Annunzio: onde, anche nel suo teatro, anzi nel suo teatro più che mai e più che altrove, vediamo i due mondi, della realtà e del sogno, posti l'uno accanto all'altro, in un ibrido accozzo — spesso — che ne rende più sensibile il contrasto, l'antitesi, l'incompatibilità.

Da quella incompatibilità nasce lo stimolo più efficace per l'eroismo d'annunziano.

Originalità del teatro d'annunziano

Che il d'Annunzio si sentisse naturalmente portato al teatro e non sia punto vero ch'egli scoprisse in sè stesso il genio del drammaturgo solo quando e perchè non aveva più niente di nuovo da dire come poeta e come romanziere, è facile dimostrarlo scorrendo le *Pagine disperse,* nel volume compilato da Alighiero Castelli.

In quelle testimonianze concernenti l'attività giornalistica del giovanissimo d'Annunzio c'è una notevole copia di articoli, ne' quali si discute sulle condizioni del teatro italiano, se ne segue la fortuna attuale, si prendono in esame problemi estetici d'indole generale, si tracciano programmi di riforme avveniristiche, non solo, ma troviamo perfino scene dialogate e drammetti e commediole, dove il critico e il teorico si afferma anche come inventore e costruttore di favole teatrali.

C'era dunque in lui la tempra e la vocazione e l'esercizio dell'autore drammatico, di lunghissima data, e non possono dubitarne che i malevoli o gl'ignoranti.

Se il d'Annunzio, nel 1897, quando cominciò a farsi largo fra i drammaturghi, diede ádito a tante assurde critiche, le quali niente avevano di comune con la critica, ciò serve semplicemente a provare che l'apparizione del d'Annunzio sul teatro era una novità *contraria* a tutte le consuetudini, e ciascuno cercava di rendersene ragione come meglio poteva.

Da ragazzo, quando il d'Annunzio esordiva nella sua qualità di poeta e di novelliere, gli era stato facile farsi accogliere senza proteste e senza riserve, per necessità di cose, vorrei dire: data la sua tenera età, per quanto originale egli fosse, non poteva sottrarsi all'influenza del gusto dominante; anzi, come abbiamo visto, la sua originalità specifica si rivelò nell'accentuare e nell'esagerare le tendenze del gusto dominante.

Ma nel 1896 l'evoluzione della sua personalità era giunta oramai a maturanza: è di quell'anno la disposizione sistematica delle poesie e dei romanzi secondo i tre cicli che abbiamo analizzati. Nel '97, il d'Annunzio si presentava al pubblico dei teatri italiani con opere *tutte sue*, con idee *tutte sue*, meditate lungamente e, un bel giorno, direttamente applicate, senza che il pubblico vi fosse stato un po' alla volta preparato con altre opere, dirò così, conciliative o propiziatorie, che lo disponessero e avvezzas-

sero a staccarsi dal proprio gusto per avvicinarsi a quello dell'autore.

Fra il teatro d'allora (e bisogna parlare del teatro internazionale, non solo di quello italiano, perchè le opere del d'Annunzio erano destinate alla rappresentazione, non alla lettura, e il pubblico dei teatri è più propriamente il pubblico della letteratura internazionale), fra il teatro d'allora e il teatro del d'Annunzio v'era, dunque, una soluzione di continuità: l'artista era troppo provetto, si era formata già una propria individualità, perchè egli potesse assumere gli atteggiamenti di un principiante e non sentisse il bisogno di saltare a piè pari tutto quel tirocinio che avrebbe probabilmente percorso, qualora avesse cominciato a scrivere per il teatro nel 1882, anzichè nel '97.

Sicchè, nel '97, di fronte alla novità che il d'Annunzio portava sulla scena italiana, il pubblico recalcitrò.

Ripeto: se, parlando del d'Annunzio in generale, non si parla soltanto della letteratura italiana, ma della letteratura internazionale, perchè egli ha il merito di avere inserito di nuovo la nostra letteratura nella vita della letteratura internazionale; a maggior forza dobbiamo aver l'occhio alla letteratura internazionale quando si parla del *teatro* d'annunziano.

Allora, sulle nostre scene dominava il teatro realistico e psicologico: il realistico, sostenuto prevalentemente dagli autori francesi; il psicologico, sostenuto prevalentemente dagli anglosassoni, dagli scandinavi, dai russi.

Ma gli uni e gli altri, quelli che più intensificavano il realismo spingendolo fino al verismo o al naturalismo, come quelli che più si allontanavano dal psicologismo spingendosi fino alle plaghe del simbolismo, si mostravano aderenti al mondo borghese. Il loro sfondo era sempre la mediocre vita cotidiana: rarissimo era il caso che si tentasse il volo nei campi della fantasia, della leggenda e perfino

della storia. Pareva che dalle nostre scene (e non soltanto dalle nostre) fosse stata bandita la poesia.

Nella nostra produzione teatrale mancava sopratutto la varietà. E quando viene a mancare la varietà, si verifica questo inconveniente: che il gusto del pubblico si cristallizza e sorgono dei pregiudizî critici, che fanno consistere tutte le possibilità delle forme solo in quei pochi modelli veduti sulla scena e più non si ammette, per esempio, che una favola possa essere quasi priva di *azione* o che possa avere in sè una *tesi* o che possa mescolare il verso con la prosa, il comico col tragico, il reale col fantastico, il lirico o l'epico col drammatico, l'arte della parola con le altre arti, musica, pittura, ecc., mentre sul teatro si può far questo e quello e dell'altro ancora... Una cosa sola non si può fare o, almeno, non si dovrebbe poter fare: dell'arte noiosa.

« I Sogni delle Stagioni »

Nel 1897, quando il d'Annunzio si presentò sulle nostre scene col *Sogno d'un mattino di primavera* e — nel '98 — col *Sogno d'un tramonto d'autunno*, il pubblico ne rimase disorientato.

Io non posso soffermarmi a lungo su questi due *Sogni delle Stagioni*, per le solite ragioni di spazio e perchè questi due *Sogni*, in confronto delle opere maggiori che dobbiamo esaminare, sono appena un preludio, un assaggio, un tentativo, un esercizio per le forze dell'autore e per il gusto del pubblico.

Ma sia detto, almeno, che il pubblico non aveva tutti i torti, a sentirsi disorientato.

Era una novità molto lontana dalle sue consuetudini estetiche quella specie di *poemi tragici*, come li chiamava il d'Annunzio, in prosa; dove l'azione è nulla e il racconto è tutto: dove il luogo e il tempo sono definiti con una imprecisione che li lascia tra il reale e il fantastico; dove non

si vedono sulla scena che le conseguenze ultime, l'epílogo di un dramma già svòltosi prima che si alzi il sipario: una donna, diventata demente, perchè le hanno ucciso fra le braccia l'amato e non vale a farla rinsavire l'apparizione di un fratello dell'ucciso, benchè pur esso altrettanto innamorato di lei; o una donna, disperata perchè invecchiata ed imbruttita, che tenta inutilmente le arti magiche per riattirare a sè il giovine amante sfuggítole e per uccidere la fortunata rivale.

L'analisi psicologica dei personaggi è squisitissima ed efficacissima; la parte narrativa è d'una eloquenza travolgente; nella descrizione del paesaggio naturale la poesia vi è profusa a larghe mani. Ma tutto questo non bastò a superare la resistenza passiva del gusto dominante, che era troppo disavvezzo da simili soggetti e procedimenti estetici.

Più che altro, forse urtò l'uniformità dei personaggi nel loro linguaggio: cioè, tutti i personaggi, dai più importanti ai meno importanti, sfoggiano una grande felicità di parola, discorrono abbondantemente e liricamente, e tutti in uno stile che li fa sembrare un personaggio solo. L'opera drammatica ci sembra (massime se non la udiamo rappresentata da più e diversi attori, ma la leggiamo noi soli, nel silenzio della nostra camera) un lungo monologo.

Gli è che l'oggettivazione teatrale del d'Annunzio non bisogna scambiarla con l'oggettività dello Shakespeare o del Goethe. Egli rassomiglia invece al nostro Alfieri.

Nello Shakespeare e nel Goethe voi avete il mondo riprodotto nella sua massima varietà: ciascun personaggio vive per sè stesso, indipendente dagli altri; è *nato così*, ha i propri sentimenti, le proprie idee, il proprio modo di esprimersi; e l'uno parla accanto all'altro il proprio linguaggio, chi in poesia, chi in prosa, e il padrone parla da padrone e il servo parla da servo...

Insomma, l'autore guarda tutti i suoi personaggi molto dall'alto e ha l'aria di voler riprodurre il mondo tale e

quale esso è, senza metterci nè sale nè pepe: solo, tutt'al più, vuol far riconoscere le leggi che sembrano governare le cose di questo mondo, affinchè noi ne prendiamo nota e sappiamo, a nostra volta, governarci...

Ma lo stile di quel loro teatro è tenuto in tono medio, come per corrispondere all'intenzione di rappresentari la *varietà* che differenzia le cose del mondo, anzichè l'*unità* che le tiene legate fra loro.

Nel d'Annunzio, invece, è l'idea dell'autore che investe tutto il suo teatro. Come l'Alfieri scrive una ventina di tragedie, le quali hanno per unico scopo quello di propagandare l'idea repubblicana, e conforma e subordina ogni minimo particolare delle sue tragedie a questo scopo, così il d'Annunzio considera i suoi varî personaggi tutti quanti in relazione diretta, intima, necessaria, con la tesi di ciascuna tragedia.

Per quanto egli cerchi di oggettivarsi, la parte ch'egli fa a sè stesso come autore è la parte del leone.

Se vi leggo alcune battute di un dramma dello Shakespeare o del Goethe, può darsi il caso che vi dobbiate rompere il capo a indovinarne l'autore, anche se abbiate molta familiarità col loro stile. Se vi leggo quattro linee dell'Alfieri o del d'Annunzio, c'è da scommettere che non esitereste un attimo a identificarli, anche se non avete letto tutte le loro opere.

Il d'Annunzio mira all'*unità*, a mettere in evidenza l'idea centrale che gli sta a cuore. I suoi personaggi hanno l'incarico di lumeggiare ciascuno, nel pro o nel contro, i lati di quell'idea. Girano tutti entro un medesimo circolo. E hanno tutti l'impeto lirico, o passionale, dell'autore.

Voi direte: — Ma questa non è oggettività, è soggettivismo. E il d'Annunzio sostiene di non voler occuparsi soltanto di sè stesso: egli parla addirittura di un *universo* e di *leggi dell'universo*.

È vero. Egli costruisce favole semplicissime, direi quasi lineari. Si ha tutta l'impressione, sulle prime, che

si tratti di casi singoli, troppo personali; di episodî che possono interessare soltanto a quella poca gente, tra la quale si sono verificati.

Ma il valore universale dell'opera d'arte non dipende dalla complessità dell'intreccio nè dal numero degli attori o interlocutori. Fra due persone sole, nell'intimità della più ignorata ed umile vita domestica, può verificarsi un conflitto, dove si dibatte uno dei problemi più fondamentali dell'essere o dell'intera società. I drammi più universali sono quelli cominciati ai piedi dell'*albero della scienza del Bene e del Male*, nel Paradiso Terrestre, fra un uomo e una donna soli, Adamo ed Eva; o sulla terra appena abitata, fra due uomini soli, i fratelli Caino ed Abele...

Così le favole del d'Annunzio, per quanto apparentemente chiuse fra limiti d'ambiente assai ristretti, pongono situazioni e problemi fondamentali, che hanno valore universale e *simbolico*.

Ogni suo personaggio, dunque, bisogna considerarlo sotto due aspetti: quello ch'esso ha nella vita reale o materiale, e quello ch'esso ha secondo l'idea ch'egli rappresenta o simboleggia nella favola dell'artista.

La difficoltà contro la quale il d'Annunzio ha più da lottare è quella che si oppone a tutti gli artisti allegorici o simbolici: fondere in una creatura unica l'uomo reale e l'uomo simbolico, evitando che a un dato punto si abbia l'impressione di trovarsi davanti un uomo troppo lontano dalla realtà, che ci si accorga d'aver a che fare con un uomo costruito arbitrariamente dalla fantasia dell'autore e di cui si debba rintracciare la ragione e l'interpretazione nella mente dell'autore.

Il d'Annunzio fu travagliato sempre dalla ricerca di una legge che giustificasse moralmente la vita dell'universo o che aiutasse, comunque, gli uomini a vivere meglio. Tutto quel suo affannarsi — che abbiamo visto sin qui — per dimostrare d'aver fatto bene a vivere com'era vissuto, mentre confessava, *anche*, di essere vissuto in modo da

doversene vergognare: quel prometter ripetutamente di cambiar vita, di salire, pur non rinnegando in tutto e per tutto il suo passato, a un gradino superiore di vita; perfino quell'affermare cinicamente, nei suoi momenti peggiori, la volontà di secondare le tendenze meno nobili de' suoi istinti: tutto questo che significato aveva?

Che la sua coscienza non era tranquilla: che in fondo alla sua coscienza c'era sempre qualche cosa che protestava, che non si lasciava persuadere nè ridurre definitivamente al silenzio. C'era dunque, nei residui della vecchia morale, appresa fin da ragazzo, tramandata a lui dalla secolare esperienza delle umane generazioni, una parte, almeno una parte, di verità, che non si lasciava soffocare, e con la quale conveniva fare i conti, venire a una conciliazione, altrimenti non avrebbe mai potuto godere la pace dell'anima.

E il d'Annunzio tornò, col teatro, a ripercorrere la stessa via che aveva percorso con le sue poesie e co' suoi romanzi; riprodusse le sue cadute, i suoi tentativi di giustificazione, le sue lotte per risorgere, i suoi sforzi di espiazione e di purificazione, le sue vittorie parziali o definitive.

Non è la vita del d'Annunzio racchiusa in queste parole, ma la vita di tutti gli uomini: ed è per questo che l'opera sua interessa tanto largamente e che noi, occupandoci di lui, non intendiamo occuparci del d'Annunzio, ma dell'Uomo.

« La Città Morta »

La prima tragedia del d'Annunzio è *La Città Morta* (1898).

Il primo argomento che doveva tentarlo era la fatalità del peccato: quello che c'è di irresistibile in tutte le nostre cadute, che ci trascina a cedere di fronte agl'impulsi delle passioni.

Era un pensiero di pietà che guidava il d'Annunzio a rappresentare la fatalità del peccato. Volle farci vedere quanto un uomo debba patire combattendo contro i suoi propri istinti e quanto gli costi vincere sè stesso.

L'esempio simbolico del peccato il d'Annunzio lo prende da quel campo sperimentale che gli è più familiare, quello che costituisce la sua specialità: la sensualità.

Di questa, come sua peccaminosa tendenza più particolare, si accusava Dante stesso: ma nella sua *Commedia* egli non si limitò a prendere gli esempî dalla *lussuria*. Passò in rassegna *tutti quanti* i peccati capitali.

Il d'Annunzio, invece, insiste sulla lussuria e da essa prende l'esempio tipico del peccato: uno che valga per tutti. E l'esempio *tipico* è quello che si presenti agli occhi di ogni uomo senza lasciare il menomo dubbio che si tratti di lussuria *per eccellenza*, di un caso — cioè — dove gl'istinti della sensualità si manifestino con tutti i caratteri della loro bestialità originaria e infrangano qualunque freno di ragione o di convenzione, di tradizione, di consuetudine, di legge sociale.

Questo caso o esempio tipico è dato dall'incesto.

Leonardo è un archeologo che va scavando il sottosuolo dell'Argòlide, dove giacciono i sepolcri degli eroi che hanno ispirato i capolavori della tragedia greca. E dalla loro necròpoli dissepolta emana come una forza occulta che trasmette nel sangue e nei nervi dell'archeologo moderno l'ardore e il fremito delle medesime passioni delittuose onde furono sconvolte le anime e i sensi di quei nostri avi trapassati.

La necròpoli degli Atrídi è la *Città Morta* e la Città Morta sta qui a significare simbolicamente tutto quello che v'è in noi di ferinità primitiva, la parte bestiale che è dentro noi stessi, che non si distrugge mai e in cui hanno radice gl'impulsi della nostra sensualità.

Orbene: Leonardo, quasi come al contatto e per contagio di quel mondo defunto, arde di una passione incestuosa

per sua sorella Bianca Maria, la quale — invece — ama ed è riamata da un altr'uomo, Alessandro, marito di un'altra donna, di nome Anna.

Al motivo dell'incesto si appaia dunque il motivo dell'adulterio: sono due casi di lussuria, dove gl'istinti animali sono in conflitto coi principî morali. Sono due casi diversi, ma la soluzione — in linea teorica ed astratta — non può essere che una sola.

Quando vedete che in una persona sta per risvegliarsi la bestia e che la bestia tende a soverchiare ogni facoltà di misura e di ragionamento, a calpestare ogni riguardo verso gli altrui interessi, a seminar rovine e disastri sopra i suoi passi, pur di sfogare e di appagare sè stessa — quale consiglio potreste dare?

Un consiglio molto ovvio e semplicissimo: frenate la bestia, accontentatela ne' suoi legittimi istinti, cioè finchè potete farlo senza pregiudizio dei diritti altrui, ma non andate più in là!

Senonchè, il d'Annunzio della *Città Morta* corrisponde al d'Annunzio del *Canto novo* e dell'*Intermezzo*, corrisponde al d'Annunzio del *ciclo della Rosa*. Onde egli risolve il problema dell'adulterio in un altro modo dal solito.

Anche la società ha riconosciuto che all'amore non si comanda: quando è venuta a mancare la ragione del matrimonio, cioè quando è venuto a mancare l'amore, essa concede che i coniugi si separino e che ciascuno vada per la sua nuova strada.

Ma questa soluzione non è sembrata abbastanza poetica al d'Annunzio.

Egli immagina che Anna, la moglie di Alessandro, s'accorga di non essere più amata dal marito e senta che fra lui e Bianca Maria s'è già stabilito un mutuo vincolo d'affetto. La moglie è cieca, è sfiorita, non ha più in sè le doti fisiche per tenere avvinto al proprio amore un uomo; ma è, sopratutto, buona. E in questa sua bontà trova le ragioni per persuadersi ch'ella non ha diritto di mettere

un sequestro sulla felicità degli altri; non vuole essere un ostacolo per nessuno, anzi medita addirittura di uccidersi, perchè Alessandro e Bianca Maria possano amarsi liberamente e tranquillamente.

Poveri noi, se tutti i casi di adulterio dovessero avere questa tragica soluzione!

Ma voi vedete a che cosa tenda il d'Annunzio con la soluzione sua. Egli tende ad affermare i diritti dell'individuo contro tutto e contro tutti; non pensa che questi diritti sono reciproci e che, se la moglie Anna cede dinanzi al marito Alessandro o alla sua nuova amante Bianca Maria, non è perchè ci sia costretta: è tutto bontà di lei, Anna, la quale avrebbe diritto di badare anch'essa esclusivamente al proprio piacere e di conquistarselo, difenderlo e contenderlo a chissisia!

La situazione tragica dell'adulterio, in quanto esso ha di irriducibile fatalità, in quanto cioè non si può discutere, ma bisogna accettare come un fatto che è, fu dal d'Annunzio ben posta. Che Alessandro non ami più sua moglie, che ami invece Bianca Maria, che Alessandro e Bianca Maria ne debbano soffrire indicibilmente, combattuti come sono fra l'amore e il dovere (o la pietà), e che più di tutti ne debba soffrire la povera moglie Anna, questo lo comprendiamo benissimo, e il d'Annunzio in questo ci ha dato una tragedia superba.

Ma la soluzione morale ch'egli vi ha appiccicata, facendo impartire dalla moglie un'assoluzione preventiva agli adúlteri, è del tutto arbitraria e non possiamo attribuirle valore di tragica fatalità.

Non meno arbitraria è la soluzione ch'egli diede al caso dell'incesto.

Noi comprendiamo benissimo, anche qui (tutto è umano!), come sia nata la passione di Leonardo per la sorella. Gli accenti coi quali la belva umana urla la sua follia sensuale, gli spasimi dell'uomo che si sforza di mettere le

redini alla sua ferinità scatenata, sono di una straordinaria naturalezza.

Ma perchè, da ultimo, Leonardo debba uccidere la sorella e poi gridi che così ha salvato lei e sè stesso dal peccato, questo lo comprendiamo assai meno.

È la medesima soluzione per la quale Giorgio Aurispa, nel *Trionfo della Morte*, trascina con sè al suicidio Ippolita Sanzio; è ancóra un'emanazione di quel feroce e cupo spirito biblico, per il quale la debolezza del maschio di fronte alle tentazioni del piacere sessuale si è sfogata e vendicata dandone tutta la colpa alla femmina, rovesciandone tutta la responsabilità sulla donna, facendo della donna la nemica naturale dell'uomo, quella di cui non ci si può liberare che uccidendola. Io vorrei sapere che figura ci toccherebbe fare a noi maschi, se la Bibbia, invece che dagli uomini, fosse stata scritta dalle donne!

Ma altro è rappresentare, altro è insegnare.

Nella parte rappresentativa il d'Annunzio procedette con una virtuosità impeccabile. Nella parte insegnativa rimase discutibilissimo.

E in arte bisogna sempre distinguere fra quello che ha legge in sè stesso e quello che vi è di arbitrariamente appiccicato dall'autore.

Nel dire che la parte insegnativa (cioè quella dove l'autore dichiara di accettare o di non accettare gl'insegnamenti della realtà o contrappone loro un insegnamento suo proprio) ha il carattere dell'arbitrario, m'inganno tanto poco, che il d'Annunzio ha rimaneggiato lui stesso la fine della tragedia per darle un altro esito. Nè più nè meno come aveva fatto Enrico Ibsen per la sua *Casa di bambola*, di cui si fecero due edizioni: una, secondo le intenzioni dell'autore (Nora abbandonava la sua famiglia e non ritornava più); l'altra, secondo i desiderî del pubblico (Nora lasciava sperare al marito che la sua assenza sarebbe stata solamente una parentesi).

Il d'Annunzio, quando fu recitata (nel 1922) a Trieste,

da Eleonora Duse, la *Città Morta*, telegrafò, da Gardone, che gli doleva di non poter assistere alla rappresentazione « di un dramma, che, nella sua fine, *insegna* come lo spirito di sacrificio e l'*eroica bontà* si convertano in miracolosa veggenza ».

Questo telegramma conferma quanto ebbi a dichiarare più volte: che l'opera del d'Annunzio è pervasa da uno spirito *eroico*. Ora, egli ha il solo torto di credere che la bontà eroica insegnata da Anna possa diventare la morale cotidiana di tutti i coniugi traditi o abbandonati. E questo è ancora il meno. Il peggio è che egli crede di aver insegnato a rispettare i diritti illimitati dell'individuo, come se nella società i diritti e i doveri non fossero reciproci. Peggio ancora, egli crede di avere insegnato come un delitto possa essere reclamato dalla necessità di evitare un altro delitto, ossia, per dirla con un paradosso più esplicito, come « la colpa sia la condizione dell'innocenza »!

« Ora io sono puro: sono tutto puro... », grida Leonardo ad Alessandro, dopo avere ucciso la sorella Bianca Maria. « Chi, chi avrebbe fatto per lei quel che io ho fatto? Avresti tu avuto il coraggio di compiere questa cosa atroce per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla? ».

Ora, ella è uccisa. « E ogni macchia è scomparsa dalla mia anima; io sono divenuto puro, tutto puro. Tutta la santità del mio amore primo è tornata alla mia anima come un torrente di luce... Ancóra un bene, ancóra un bene da lei, a traverso la morte!... Per poterla riamare così, io l'ho uccisa ». « Ella è perfetta; ora ella è perfetta. Ora ella può essere adorata come una creatura divina... ».

Poveri noi, se per liberarci dalle tentazioni a delinquere, dovessimo adottare questo rimedio eroico di sopprimere addirittura lo stimolo e l'oggetto delle tentazioni, invece di mettere la museruola alla bestia che rugge e si divíncola dentro di noi!

No: la *Città Morta* è una magnifica rappresentazione dell'io individuale che cerca di rompere ogni freno posto

ai propri istinti. Ha dato l'esempio di due catastrofi alle quali può condurre il disfrenamento assoluto dell'io. Ma non ha trovato una legge morale che le giustifichi nè che ci possa servire di norma in analoghe situazioni.

Il valore della *Città Morta* è nella sua parte puramente rappresentativa, non nella insegnativa.

« La Gloria »

La *Città Morta* corrisponde — ho detto — al periodo poetico del *Canto novo* e dell'*Intermezzo*, e più propriamente all'*Intermezzo*.

Corrisponde anche al *ciclo della Rosa*, e più propriamente ai romanzi del *Piacere* e dell'*Innocente*.

Del *Piacere*, in quanto ha per soggetto Eros (« Eros nella pugna invitto », è il motto di Sofocle, che il d'Annunzio ha imposto alla *Città Morta;* ed « Eros, dio opprimente », compariva nel motto dell'*Intermezzo*).

Dell'*Innocente*, in quanto serpeggia pur lì dentro il motivo della « bontà eroica ».

La Gloria, invece, ch'è la seconda tragedia (1899) del d'Annunzio, ci richiama alla mente piuttosto il *Trionfo della Morte*.

È la tragedia dell'uomo che lotta contro sè stesso, non per difendere ed affermare il proprio diritto all'amore, ma per difendersi dalla soverchia invadenza dell'amore nel campo delle proprie aspirazioni d'altra natura.

È, anche, un poco, la situazione, che già conosciamo, di Paolo Tarsis nel *Forse che sì forse che no:* l'uomo, insomma, che cerca di conservare la propria autonomia di fronte alle seduzioni dell'amore o agli stimoli del senso.

È il mito di Circe che riduce gli uomini a bestie.

L'Invincibile, come si chiamava la donna nel primo titolo dato al *Trionfo della Morte*, non è Ippolita Sanzio, ma è — nella *Gloria* — Elena Comnèna.

E l'uomo non è Giorgio Aurispa, ma Ruggero Flamma.

Se la situazione è analoga, i personaggi sono però differenti: la coppia umana della *Gloria* non è fatta di due persone fiacche, incapaci di volere fortemente, ma sono due temperamenti aggressivi e combattivi, che cercano di affermarsi ciascuno per sè stesso e l'uno di fronte e contro l'altro.

Il *ciclo della Rosa* era diviso in due momenti: ossia il problema fondamentale da cui è ispirato viene considerato sotto due aspetti.

Nel primo, era l'individuo che affermava la sua libertà assoluta di seguire il capriccio de' propri istinti, mutevoli e contradittòrî magari di attimo in attimo. Nel secondo, era l'individuo che lottava contro sè stesso per rimanere fedele a uno scopo solo della vita, per liberarsi da qualunque altra influenza estranea.

Tutti due si riducono a un'affermazione d'individualismo, dell'individuo che rivendica a sè il diritto di fare, in definitiva, solo quello che vuol lui: ma fra l'uno e l'altro c'è una differenza essenziale, che gioverà ancora un poco chiarire.

Nel primo, l'uomo singolo è un anarchico, il quale reclama la libertà di sodisfare i proprî impulsi, e sopratutto i fisiologici; intende la libertà in *senso negativo*, vuole insomma non essere soggetto a nessuna legge, non subire nessuna costrizione, non tollerare alcuna limitazione.

Nel secondo, la libertà è intesa in *senso positivo*, e più che gl'istinti, riguarda la volontà: è l'uomo che s'è tracciato o vede dinanzi a sè, con gli occhi della ragione, un piano d'azione, che s'è prefisso uno scopo e pretende di vivere unicamente per esso.

Nel primo, l'uomo vuole godere la libertà di avere tutti gli scopi possibili nella vita o di non averne alcuno, a seconda che gli pare e piace, volta per volta.

Nel secondo, vuole godere la libertà di avere uno scopo solo, eliminando dalla sua vita tutti gli altri.

Se nel *ciclo della Rosa* non ci fossero questi due momenti o aspetti del problema, non ci sarebbe il motivo

di scrivere il terzo romanzo, il quale sta in contradizione con gli altri due e preannunzia quindi il passaggio a un altro ciclo per risolvere quella contradizione.

Perchè il d'Annunzio si dibatteva in un circolo vizioso: si ostinava nella ricerca dell'impossibile, mentre non c'era altra via d'uscita che risolvendo la contradizione in un piano superiore, in quello della conciliazione.

Come nella *Città Morta* egli vedeva un lato solo del problema, voleva che l'individuo godesse di una libertà assoluta, mentre la società umana non è composta di un individuo solo, ma di una infinita pluralità d'individui, così nella *Gloria* volle ridurre tutti gli scopi della vita a uno solo, mentre la vita può averne parecchi, legittimissimi e conciliabilissimi.

Ciascuno di noi, ho detto, vive due vite: una vita indiuvidale e una vita sociale. L'equilibrio si trova nel conciliare le esigenze di quanto occorre esclusivamente per la nostra persona con le esigenze di quanto occorre per la vita che viviamo anche in relazione con gli altri.

Invece il d'Annunzio si ostina a voler dimostrare, *ora* che si deve badare esclusivamente alla vita individuale, *ora* che si deve badare esclusivamente alla vita sociale, e non s'accorge che ogni volta egli è costretto a negare per un caso quello che aveva concesso per l'altro, o a concedere quello che aveva negato.

Se l'individuo ha diritto di fare tutto quello che vuol lui, ha diritto anche ad infischiarsi della vita sociale. Se, viceversa, non deve badare che alla vita sociale, deve rinunciare ai proprî diritti individuali.

Non avendo voluto risolvere la contradizione nel campo della conciliazione o del compromesso, il d'Annunzio ha ricondotto entrambi i casi al suo spirito individualistico e li ha risolti separatamente. Ha identificato, cioè, anche la vita sociale con la vita individuale: nella vita sociale che ciascuno di noi conduce ha considerato quell'ideale che l'individuo si prefigge, e ha concluso: ogni individuo

ha diritto di realizzare quell'ideale sociale che piace magari a lui solo, nè più nè meno come ogni individuo ha diritto nella sua vita privata di allacciare o disallacciare i suoi amori quando e in qual modo gli piaccia.

Ma anche se noi siamo riusciti a eliminare in qualche maniera la contradizione logica fra i due momenti del *ciclo della Rosa*, riconducendoli a uno stesso punto di vista, rimane il fatto che da una concezione così individualistica *perfino della vita sociale* non potevano nascere che nuove contradizioni e nuovi conflitti.

Nel ciclo dei romanzi, la vita individuale, concepita come la concepiva il d'Annunzio, aveva trovato il suo motto riassuntivo nella parola *Il Piacere*, e nessun motto era più felice per simboleggiarne lo spirito anarchico, considerato negli ultimi suoi scopi e nelle sue pretese giustificazioni teoriche.

Nel teatro, la vita sociale, sempre concepita come la concepiva il d'Annunzio, trovò il suo motto nella parola *La Gloria*, e nessun motto poteva indicare più esattamente l'essenza individualistica che permaneva in quella concezione della vita sociale.

La Gloria. Cioè, non il bene sociale riferito alla società, ma il bene sociale riferito all'individuo che ha il merito di averlo realizzato; quasi che il più importante non consistesse nel realizzarlo effettivamente, quel bene sociale, qualunque sia colui che ne avrà avuto il merito, ma nell'essere piuttosto l'uno che l'altro, piuttosto *io* che *tu* o *lui*, ad avere quel merito!

Or dunque, Ruggero Flamma è un uomo politico che vuole avere la gloria di avviare l'Italia verso una nuova grandezza. Ma sulla sua strada incontra Elena Comnèna. E l'energie dell'uomo politico restano paralizzate dalla passione dell'amante: il sogno del bene collettivo passa in seconda linea di fronte alle vicende del piacere individuale.

« Roma! » dice Daniele Steno a Ruggero Flamma, nell'atto quarto. « Noi ci agitiamo, mutiamo, passiamo: ella è immobile, sicura e antica; unica nata, in un giorno d'aprile, senza sorelle e senza fratelli nei secoli. È un'amante terribile. Si nutre con le midolle degli uomini forti. Il suo abbraccio è atroce come il dolore. Ed è gelosa. Si vendica contro chi, avendole dato tutto l'amore, osa riprenderlo ».

RUGGERO FLAMMA

È vero, è vero. Credevo che l'avrei abbracciata, che l'avrei stretta, che avrei lottato con lei, che mi sarei mescolato con lei, che avrei avuto la forza di fecondarla, che sarei stato un battito nuovo nella sua vita lenta... Ed eccomi già una tomba fra le sue mille tombe.

DANIELE STENO

Ella si vendica. Soltanto in lei tu dovevi credere. La sera medesima in cui l'impresa fu risoluta, lassù nella tua casa deserta, tu eri con me sul balcone e la guardavi; ed ella era là, ardente sotto le stelle, con la sua gran voce marina e tu ripetesti il suo nome, che inebria il mondo. E io sentii nel tuo accento che già le eri infedele, che già le davi una rivale... Te ne ricordi?

RUGGERO FLAMMA

Quella sera... Oh no, non pensavo, non credevo, non sapevo... Una gran sete di gloria, una grande ansia, un immenso desiderio di vivere tutta la vita... E non pensavo, non sapevo che sarebbe venuta a me la tentatrice mortale, coi suoi doni funebri.

« Ah, strumento di servaggio e di morte », conclude Daniele Steno, « imposto a due mani virili che erano capaci di ben altra opera! ».

La conclusione dovrebb'essere la stessa che nel *Trionfo della Morte:* l'uomo dovrebbe uccidere la donna, in uno sforzo supremo, per quanto vano, di liberazione.

Invece, stavolta è la donna che uccide l'uomo. Dopo averlo ucciso spiritualmente, lo uccide anche fisicamente:

e il simbolo è più chiaro e completo. La donna giustifica appieno il suo titolo di *Invincibile:* e ne risulta moralmente più efficace lo spettacolo d'abiezione di quell'uomo che non ha *nemmeno* l'energia di uccidere nè di uccidersi.

L'energia volitiva è trasmigrata da Giorgio Aurispa in Ippolita Sanzio, ossia da Ruggero Flamma in Elena Comnèna: e così doveva essere, poichè il d'Annunzio aveva tutto ridotto al principio individualistico e questo principio individualistico aveva simboleggiato nella onnipotenza della lussuria e impersonato nella donna, che doveva rimanere, da ultimo, unica ed esclusiva signora del campo.

« La Gloria mi somiglia », dice a un dato punto Elena Comnèna, e di queste parole il d'Annunzio fece il motto che premise alla tragedia.

Così doveva finire la tragedia « della Gloria »: quando, cioè, la gioia di fare il Bene è vista attraverso il miraggio della gloria; quando la gioia di fare il Bene è intorbidata dalla ricerca delle sodisfazioni personali, invece che animata dal desiderio di conciliare il nostro io con quello degli altri: quando si ha per genesi, per fulcro e per meta il proprio egoismo anzichè l'amore del Tutto.

La Gloria venne, come già sapete, accolta molto male dal pubblico.

Per un monte di ragioni, varie di natura; ma (io persisto a credere) sopratutto per ragioni estetiche.

Non si può comprenderlo nè farlo comprendere se non leggendo tutta quanta la tragedia.

Non era stata raggiunta la perfetta fusione fra l'elemento idealistico e l'elemento realistico: il d'Annunzio non poteva rappresentare sulla scena quell'equilibrio che in lui stesso mancava, fra lo spirito eroico dell'ideale cui tendeva e il senso profondo della realtà in cui viveva. Spirito e senso, che sono i due lati principali della sua personalità, ben raramente in armonia fra di loro.

Onde avviene di percepire nel d'Annunzio come uno sdoppiamento di persona: è l'unico reato contro l'estetica in cui sia possibile coglierlo. Reato in grande stile, diciamolo pure vizio organico e costituzionale: perchè nei particolari, quando la sua anima è assorta nella tranquilla contemplazione e non è sconvolta dai furori eroici, non c'è caso ch'egli pecchi contro il buongusto.

È una constatazione che intesi fare da una signora, la quale si esprimeva così: — Il d'Annunzio mi fa spesso l'impressione che parli sostenutamente e compitamente con una gran dama, ma che poi, dopo una mezz'ora, si volga di scatto a una serva e parli... come si parla con le serve!

E mi additava, quale esempio, un luogo del *Forse che sì forse che no*. Isabella Inghirami, l'amata di Paolo Tarsis, si presenta a noi fin dalle prime pagine come un'eroina dell'amore. A darle retta, lei non ama l'amante per l'amante, ma lo ama per amore dello stesso amore («L'amore, l'amore! Se sapeste come amo l'amore, Paolo!)». Parrebbe disposta, per l'amore, ai massimi sacrificî, alle più grandi follie... Ma poi, tutt'a un tratto, càpita il punto in cui si spiega come qualmente la giovine vedova Isabella Inghirami non vuol diventare la moglie di Paolo Tarsis, perchè, passando a seconde nozze, perderebbe l'usufrutto della sostanza lasciàtale dal marito defunto: il che — economicamente — non le conviene...

Sono due tratti e due momenti che male s'accordano in uno stesso personaggio, e se ne percepisce come una stonatura, come un trapasso troppo brusco da un ordine di idee ad un altro.

Ne volete ancora qualche esempio? Il d'Annunzio, dopo averci fatto una introduzione sulla storia dell'areoplano, servendosi di uno stile quasi biblico, come si trattasse d'iniziarci ai misteri di una nuova religione, ci conduce in un campo aviatorio. Nel descriverci le cose e le persone, egli insiste ancóra per qualche tempo nel suo

stile elevato e solenne. Il vólto di una giovane donna sporge, all'improvviso rumore di un'èlica, da una cortina: «il vento sconvolse le rose di seta sul cappello tessalico, offese le lunghe ciglia che si chiusero su gli occhi chiari e sbigottiti ». A questo punto, mentre perdura in noi la suggestione di quelle parole che ci cullano tra immaginazioni tutte diverse dal solito, ci risuona all'orecchio la voce dell'aviatore che grida:

« Si guardi, La prego, signorina! Non rimanga là! » E quell'ammonimento da guardiano ci richiama brutalmente, di colpo, alla nuda e cruda realtà: ci par di ripiombare dal mondo poetico della fantasia nel mondo prosaico della vita cotidiana.

Così il d'Annunzio è capace di parlarvi « dei Mirmidoni e degli Achei che vegliavano la spoglia di Pàtroclo Actòride », e poche linee più in là vi dice che il suo eroe « soffriva di ritrovarsi in quella *vecchia stanza d'albergo ingombra di bauli...* ».

Vi vengono alla memoria, spontaneamente, un passo del *Fuoco:* « Parlando egli (Stèlio Éffrena) s'accorse che le sue parole avevano un *suono falso,* che la sua disinvoltura *contrastava* troppo crudamente con l'ombra mortale che occupava la faccia velata dell'amante », e un'osservazione di Claudio Cantelmo nelle *Vergini delle Rocce:* « E nulla poteva eguagliare in desolazione il *contrasto* fra la *realtà miserevole* e i *pomposi fantasmi* espressi dal cervello del demente ».

Il d'Annunzio, concludeva quella signora, è forse stato il primo critico e il miglior definitore di sè stesso.

Orbene, *La Gloria* mantiene il pubblico in questo stato continuo d'oscillazione e di contrasto.

L'ambiente in cui la tragedia si svolge non è storico, non è fantastico, non è contemporaneo. È un po' di tutto.

È a Roma, è nell'epoca moderna, poichè vi si parla di Parlamenti e di sedute che vi si tengono, di esercito e di

reggimenti che si ammutinano, di organizzazioni professionali e di congressi. Ma vi si parla anche di Repubblica e di Bisanzio e di Avignone, e i nomi dei personaggi sono d'impronta letteraria (Marco Agrate, Daniele Steno, Ercole Fieschi, Cesare Bronte, Decio Nerva, Claudio Messala); tanto che a volte il pubblico non si raccapezza più e non sa più in che mondo si viva.

Ne abbiamo, come già dissi, a momenti, l'impressione curiosa e stranissima di trovarci nella sede di un circolo elettorale politico dell'epoca odierna, dove i soci parlino il linguaggio degli eroi alfieriani.

È un'impressione molto simile a quella che proviamo assistendo al *Rabagas* di Vittoriano Sardou o alla *Niobe* del Paulton o all'*Antenato* di Carlo Veneziani, opere di notorî intendimenti parodistici!

Gli è che il d'Annunzio ha voluto creare la sua favola ideale entro la cornice della Roma contemporanea, spinto dalla sua furia di plasmare la realtà sopra uno stampo eroico.

E accanto alla sua Roma ideale ha posto la Roma reale. Anzi ha sovrapposto la ideale — violentemente — alla reale.

Perchè egli disprezzava tanto la Roma contemporanea, che non gli pareva nemmeno degna di esser riprodotta tale e quale.

Volle idealizzarla anche nel male. Volle che fosse eroica almeno nel Male, se non voleva esserlo nel Bene; secondo quei criterî che abbiamo inteso esprimere da Claudio Cantelmo nelle *Vergini delle Rocce*.

La Roma moderna era malata di volontà, non si sentiva l'energia nemmeno per volere il male eroicamente, in grande; epperò il d'Annunzio la disprezza e la impersona nella incoerenza, nella incertezza, nella fiacchezza di Ruggero Flamma, mentre gli erige di fronte la figura di Elena Comnèna, la intrigante, la corruttrice, la faziosa, la degenerata, ma che sa quello che vuole e quello che vuole lo

fa. E niente è più efficace dello schiaffo morale che la baldracca infligge a Ruggero Flamma, quando gli grida in faccia, prima di ucciderlo:

« Vile! vile! vile! Hai paura? ».

Ma il pubblico non comprese tutto questo complicatissimo gioco della tragedia d'annunziana.

Immerso in tutt'altre ideologie, di stampo democratico, non era preparato a penetrare e ad apprezzare questa lezione di energia volitiva; impartita poi da uno che ostentava tendenze e principî ultraristocratici!

La tragedia parve un anacronismo e venne fischiata. Il d'Annunzio se ne vendicò pubblicandola súbito con la dedica sarcastica *Ai cipressi di Mamalus*.

Ma la sua miglior vendetta fu fatta dalla storia e dalla realtà. Chi rilegge ora quella tragedia s'accorge ch'essa non era un anacronismo ma un'anticipazione.

Il d'Annunzio non era un drammaturgo, era un profeta. Nel 1899 egli preparava — sulla scena del teatro — il testo per i discorsi che altri italiani avrebbero pronunciato, nel 1922, sul teatro della vita politica!

« La necessità della violenza ci stringe, c'incalza » dice Ruggero Flamma nell'atto primo della *Gloria*. « Nè omai potremmo noi arrestare l'impeto iniziato. Ma accelerarlo bisogna; renderlo rapido, breve, unanime, vittorioso; sforzarlo in questa prova per una più grande, che tuttavia è prossima. Intendete? L'ora è giunta, anche per colui che nega: per il moribondo che non vuol morire... ».

« La nostra terra spera. Non sentite voi l'angoscia della divina speranza in fondo a quella moltitudine che mugghia laggiù come un armento perduto? Se non avessimo suscitato che questa angoscia in lei, già avremmo dato di noi una testimonianza vitale. Non è la fame, non è la fame soltanto, che dovunque urla e tende le mani; ma è la rivolta contro l'intollerabile falsità che invade tutti gli organi della nostra esistenza, e li difforma, e li avvelena,

e li minaccia di morte. Per vivere, per esistere, bisogna distruggerla. *Mostrami dunque che tu hai il diritto e la forza*, un uomo ha detto oggi. *Mostrami che tu sei una forza nuova e un diritto nuovo* ».

« Tutta una stirpe », dice ancóra Ruggero Flamma, « che lotta di nuovo per esistere, per conservarsi, che sveglia e scuote alfine i suoi istinti più profondi, che strappa dall'intimo della sua sostanza le energie occulte e ingenue, le foggia in libertà al soffio degli eventi, le anima di tutto il suo impeto concorde, le arma di tutta la sua necessità vitale, le infiamma del suo genio, le esaspera, le esalta, le magnifica, le agguaglia alle potenze del Fato e della Natura... ».

Prendete ora in mano i discorsi pronunciati nel 1922 da Benito Mussolini, rileggeteli, e comprenderete perchè, nei giorni della marcia fascista su Roma, Benito Mussolini e Gabriele d'Annunzio si scambiavano di continuo visite e messaggi, come due collaboratori intesi a un identico fine comune.

2.

DA *LA GIOCONDA* A *LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO*

I drammi dei sensi, della contemplazione, dell'azione. — « La Gioconda » — « Francesca da Rimini » — « La Figlia di Jorio » — « La Fiaccola sotto il moggio »

Per il teatro Gabriele d'Annunzio non ci ha fatto l'inestimabile servigio di raggruppare la sua produzione entro la cornice di un quadro organico, come fece per le poesie e per i romanzi.

Negli avvisi bibliografici preposti a' suoi libri, è vero che incontriamo le tracce di un ordinamento sistematico, ove sono citate opere compiute e opere progettate; ma non ne caviamo un disegno chiaro e completo come per i tre cicli della *Rosa*, del *Giglio* e del *Melograno*.

Nel 1896, per esempio, il d'Annunzio elencava, di contro al frontispizio del *Canto novo* e dell'*Intermezzo* (edizione definitiva), tre *Misteri: Persèfone, Adone, Orfeo*. E che cosa poi ne sia avvenuto, sappiamo ben poco.

Nello stesso anno, egli segnava anche una *Laura Flegra* (di cui non so nulla) e *Il Ferro*, che dovrebb'essere quello comparso poi nel 1914, non senza aver corso pericolo di mutare il suo titolo, per via, in *Caprifoglio*, secondo l'edizione originale francese (*Le chèvre feuille*).

Nel 1900, insieme col *Fuoco* (quinto migliaio), si davano per opere «in preparazione» due altri *Sogni delle Stagioni:* il *Sogno d'un meriggio d'estate* e il *Sogno d'una notte d'inverno*. Non mai più veduti.

La *Francesca da Rimini*, nella sua prima edizione economica del 1903, doveva far parte di una trilogia intitolata *I Malatesti*, e le altre due dovevano essere *Parisina*, comparsa nel 1913, e *Sigismondo Malatesta*, non mai

comparso (ne fu promesso, come abbiamo visto, un frammento a Ettore Cozzani).

Il d'Annunzio dunque, anche per il suo teatro, seguiva un piano prestabilito e già fissato, almeno nelle sue linee generali: ma poi ci lavorò, come per le poesie e per i romanzi, con molta libertà di fare, non fare o fare diversamente da come s'era proposto.

Sicchè, sarà meglio che noi pure si continui come sin qui, attenendoci all'ordine cronologico delle opere, non senza tuttavia metterle in relazione, volta per volta, coi tre cicli della *Rosa*, del *Giglio* e del *Melograno*, che sono i tre punti d'orientamento più sicuri per chi studia l'evoluzione d'annunziana.

I drammi dei sensi, della contemplazione, dell'azione. « La Gioconda »

Nello stesso anno della *Gloria*, comparve la *Gioconda* (1899).

Se la *Città Morta* e la *Gloria* corrispondevano al ciclo della *Rosa*, la *Gioconda* corrispondeva al ciclo del *Giglio*.

È un'opera nata dalla contemplazione pura, come le *Vergini delle Rocce*, come l'*Isottèo* e la *Chimèra*, come il libro delle *Laudi* intitolato ad *Alcione*.

Per quante radici possa avere nella vita empirica dell'autore, idealmente essa corrisponde a quel periodo, nel quale l'arte gli pareva il centro e l'essenza dell'universo, nel quale vedeva tutto attraverso il prisma della Bellezza e ogni problema morale si risolveva secondo le dottrine individualistiche del Superuomo nietzschiano. Nella *Gioconda* c'è lo spirito di Claudio Cantelmo, l'eroe delle *Vergini delle Rocce*.

La *Città Morta* ci aveva presentato un poeta, Alessandro, che si trovava in conflitto fra i suoi doveri di marito e l'attrazione verso l'amante: a decidere in favore di lui era stata la moglie stessa, che aveva riconosciuto al-

l'uomo il diritto di cedere al proprio istinto, a non considerarsi vincolato dal patto matrimoniale.

La *Gloria* ci aveva fatto conoscere un uomo politico, Ruggero Flamma, che si trovava in conflitto fra le sue aspirazioni alla vita pubblica e il dominio esercitato su di lui dalla lussuria.

Nella *Gioconda* abbiamo uno scultore, Lucio Settala, che si trova in conflitto fra l'amore per la moglie e l'amore per l'arte.

È una combinazione del caso di Alessandro col caso di Ruggero Flamma.

Nel primo caso si trattava semplicemente dell'amore, nel secondo si tratta *anche* di un principio astratto.

Nel primo caso si affermava il diritto dell'individuo nel campo degl'istinti fisiologici, il secondo riguardava il diritto dell'individuo nel campo delle sue aspirazioni ideali.

Resta sempre il principio individualistico quale anima e centro di tutta l'opera, ma l'affermazione del principio è portata da un piano inferiore a un piano superiore. Nella *Città Morta* la lotta si svolge sul campo degl'istinti fisiologici; nella *Gloria* la lotta è tra gl'istinti fisiologici e le aspirazioni ideali.

L'istinto fisiologico si era « semplicemente affermato » nella *Città Morta*, come nel romanzo *Il Piacere*. Si era affermato anche nella *Gloria*, poichè da ultimo, nella soluzione definitiva, di fronte alla lussuria di Elena Comnèna l'aspirazione ideale di Ruggero Flamma soccombe.

Ora invece, nella *Gioconda*, il principio individualistico che si era « affermato », nella *Città Morta* e nella *Gloria*, col trionfo del senso, teorizza sè stesso, formula una sua dottrina, si generalizza, conclude con la sentenza: l'io ha diritto di sacrificare a sè stesso *anche* l'istinto fisiologico.

Per questo dissi che, pur rimanendo sempre vittorioso e padrone del campo il principio individualistico, il conflitto è portato in un piano superiore, nel campo dei valori

ideali. Nella *Gloria*, di fronte agl'istinti animali, soccombe l'ideale. Nella *Gioconda*, le parti s'invertono: gl'istinti animali passano in seconda linea e trionfa il valore ideale. Di fronte all'arte cede *anche* l'amore.

Questo è il pensiero che solleva la *Gioconda* al *ciclo del Giglio*.

La cosa vi risulterà più chiara, se considerate che nella *Gioconda* non abbiamo una donna sola, come nella *Gloria*, ma ne abbiamo due.

Nella *Gloria*, essendovi solo una donna, Elena Comnèna, non era molto evidente che c'erano due lotte: una fra l'amore e l'idea; l'altra fra il principio individualistico e il principio sociale.

Nella *Gioconda* le donne sono due: e così, essendo l'amore rappresentato da entrambe le parti, è più evidente che la lotta non si dibatte in nome di un istinto, per l'affermazione singola, materiale e brutale dell'io empirico, ma in nome di un principio, di un io che reclama per sè diritti più nobili, più elevati delle sodisfazioni fisiologiche.

È insomma più evidente che la lotta riguarda un'idea impersonale e non una persona che rappresenta l'idea senza saperlo.

Lo scultore Lucio Settala diventa infedele alla propria moglie Silvia per amore di Gioconda, una modella che gli ha ispirato il suo capolavoro. Il marito fa degli sforzi per sottrarsi all'amore della modella. Ma invano. La modella è sempre là, signora dello studio, che lo scultore diserta per paura di lei. Sente che, là dentro, è veramente regina lei sola, e attende sicura il ritorno dell'artista. Quando la moglie viene a scacciarla come un'intrusa, la Gioconda vuole abbattere, prima, la propria statua: chi salva il capolavoro dalla distruzione è la moglie, la quale però, nello sforzo, vi spezza le proprie mani...

Noi, naturalmente, a questo punto, pensiamo, deducendo alla buona: — Povera moglie, dopo una sì tragica

prova d'amore, anche il marito si convertirà. È lei, infine, la povera moglie, che ha salvato il capolavoro dalla distruzione!

Ma è proprio qui che comincia la tragedia del d'Annunzio. Chi la credesse finita qui e tagliasse il quarto atto (come fece, ritenendolo superfluo, quella signora di cui parla Guido Mazzoni), s'ingannerebbe a partito. La tragedia di Lucio Settala consiste proprio in questo, che neppure il sacrificio delle mani per salvare la statua può salvare la moglie dal suo destino: e il suo destino è di dover passare in seconda linea, come moglie, di fronte all'arte.

La chiave della tragedia ce la porge l'atto quarto, dove appare Sirenetta, una figurina selvaggia, tra di fata e di mendicante, che sta a simboleggiare la natura umana ne' suoi istinti primitivi, insofferente d'ogni limitazione e costrizione, avvezza a espandersi e a sodisfare sè stessa, senza tener conto alcuno degli altri, se non in quanto possono nuocerle o giovarle: simboleggia, insomma, il principio individualistico, ch'ella riassume in una cantilena di non dubbia interpretazione:

Eravamo sette sorelle.
Ci specchiammo alle fontane:
eravamo tutte belle.
— Fiore di giunco non fa pane,
mora di macchia non fa vino,
filo d'erba non fa panno lino —
la madre disse alle sorelle.
Ci specchiammo alle fontane:
eravamo tutte belle.
La prima per filare
e voleva i fusi d'oro;
la seconda per tramare
e voleva le spole d'oro;
la terza per cucire
e voleva gli aghi d'oro;
la quarta per imbandire
e voleva le coppe d'oro;

la quinta per dormire
e voleva le coltri d'oro;
la sesta per sognare
e voleva i sogni d'oro;
l'ultima per cantare,
per cantare solamente,
e non voleva niente.

— Fiore di giunco non fa pane,
mora di macchia non fa vino,
filo d'erba non fa panno lino —
la madre disse alle sorelle.
Ci specchiammo alle fontane:
eravamo tutte belle.
E la prima filò
torcendo il suo fuso e il suo cuore,
e la seconda tramò
una tela di dolore,
e la terza cucì
una camicia attossicata,
e la quarta imbandì
una mensa affatturata,
e la quinta dormì
nella coltre della morte,
e la sesta sognò
nelle braccia della morte.
Pianse la madre dolente,
pianse la mala sorte.
Ma l'ultima che cantò
per cantare per cantare
per cantare solamente,
ebbe la sorte bella.
Le sirene del mare
la vollero per sorella.

Guardatevi bene dal prendere questa cantilena come un'esaltazione del puro disinteresse artistico, analoga a quella che fece il Goethe nella sua romanza *Il cantore* o il Carducci sulla fine del suo *Congedo* nelle *Rime Nuove*.

Il d'Annunzio volle dire invece che l'ultima delle sette sorelle, la quale seguì il proprio istinto *di cantare, di cantare, di cantare solamente,* fece meglio di tutte l'altre, le quali si diedero a lavorare con un fine più o meno pratico.

Sirenetta è l'Arte: una forza eterna, elementare della natura, come le Sirene del mare. Lo scultore Lucio Settala fece bene dunque a fare come la Sirenetta: era destinato a scolpire, a scolpire, a scolpire solamente...

E qui comincia l'opera della critica.

Ebbe lui la sorte bella? Non pare, perchè nella tragedia tenta di uccidersi, e se non muore, non è per volontà sua.

Ma, pur ammettendo che abbia avuto la *sorte bella,* cioè che sia stato felice, almeno dopo essersi distaccato dalla moglie per sempre, resta ancóra da chiedersi: e agli altri, che *sorte bella* ha egli fatto? Aveva diritto lui di pensare alla *sorte bella* per sè solo, rendendola brutta agli altri?

La soluzione del problema è facilissima, è ovvia, in teoria. Per vivere sempre in pace, non c'è che un mezzo: non far mai la guerra. Se mio nonno, diceva quell'altro, fosse stato una femmina, l'avrei chiamato mia nonna.

Voglio dire che la realtà della vita si diverte a creare e ricreare di continuo casi concreti di questo problema, e poichè la gente si trova il più delle volte impreparata o maldisposta a risolverli placidamente, per via di compromesso, ma vuol far trionfare invece il principio individualistico, così la tragedia si perpetua e siamo sempre da capo.

Non è stato primo il d'Annunzio a farne argomento d'arte. Ada Negri adombrava la situazione della *Gioconda* in una delle sue poesie giovanili: *Eppur ti tradirò.* Nella vita, quante volte non avrete notato di questi casi, dove, se non era l'arte, la politica, la scienza, era la religione quella che dava battaglia al principio della vita sociale? Quanti asceti hanno piantato famiglia, patria, tutto, per

il loro ideale, prima del *Brand* ibseniano, prima di Guittone d'Arezzo, che nel milleduecento confessava di aver abbandonata la moglie e quattro figlioletti per ubbidire alla sua vocazione mistica!

Il d'Annunzio ha sostenuto, nell'opera sua, come regola generale, il principio individualistico ed ebbe contro di sè gran parte del pubblico.

Si può essere in disaccordo con lui, ma non si può negargli l'intuizione di una situazione tragica fondamentale ed universale: il primo requisito per una grande opera drammatica!

Si può respingere la sua tesi filosofica o la sua conclusione pratica, ma non si può non riconoscere che la sua opera è d'un eccezionale valore estetico. Fosse anche moralmente cattiva, non potremmo rifiutarci di considerarla secondo quel criterio, per il quale esclamiamo, con sincera e piena ammirazione *estetica*, dinanzi a qualche persona incontrata nella vita: — Che *bel* farabutto!

Iago, per esempio, non è un *bel* tipo di farabutto? Don Abbondio non è un *bel* tipo di vigliacco?

Ma io, purtroppo, devo dire qualcosa che forse menoma il valore estetico della tragedia d'annunziana. Ed è che, per quanto il d'Annunzio faccia capire espressamente di stare dalla parte dello scultore Settala, egli presta anche alle vittime di costui un'eloquenza tale che, a volte, in verità, sembra varcare i limiti della coerenza.

Ci commuove troppo alla pietà, e allora ci nasce il dubbio che il primo a non essere del tutto, proprio del tutto, persuaso della propria tesi sia l'autore stesso.

Non ch'egli non sia sincero; ma gli è che in fondo all'animo suo ci sono pur sempre quei germi di un altro d'Annunzio, di cui abbiamo notato la presenza nelle varie fasi delle poesie e dei romanzi. Sono stati quei germi che hanno impedito al d'Annunzio di rimanere sempre fisso in un punto, che l'hanno spinto sempre avanti di fase in fase. Sono stati quei germi che lo hanno fatto passare

dalla *Gloria* alla *Gioconda*, che l'hanno indotto a porre il problema del principio individualistico in un piano più alto, portandolo dal mondo dell'Amore nel mondo dell'Arte.

Per un poco ancóra vi s'indugerà, continuando a contemplare e vagheggiare le figure della fantasia, a costruire l'universo giusta le sue predilezioni estetiche, assunte a norme costanti di vita pratica.

Ma verrà la volta ch'egli uscirà pure di là, per fare un altro passo in avanti; e neppur quello sarà l'ultimo passo.

« Io sono nato per vedere, per ricordarmi e per presentire », scrisse di sè stesso il d'Annunzio nella *Contemplazione della Morte*. « E forse attenderò me stesso fino alla morte ».

« Francesca da Rimini »

La seconda tragedia che io ascriverei al periodo della contemplazione pura è la *Francesca da Rimini*, rappresentata nel 1901 e stampata nel 1902.

Il soggetto ci fa pensar tosto alla *Commedia* di Dante: ma il ricordo del grande Poeta fiorentino non deve servirci che per comprendere meglio il d'Annunzio attraverso la constatazione dell'essenziale differenza che separa le due opere.

Dante ha collocato Francesca nell'Inferno, condannando come una colpa la debolezza, per la quale Francesca cedette agli stimoli del senso. Giudice in sede di morale, ha condannato inesorabilmente; artista in sede di poesia, ha interpretato e rappresentato oggettivamente la passione della peccatrice e vi aggiunse la reazione soggettiva della sua anima d'uomo, non immune neppur lui da fragilità sessuale, epperò disposto a sentire anche una profonda pietà per i caduti.

Il d'Annunzio sente per Francesca più che pietà: la sua è solidarietà piena e incondizionata. Le concede il

diritto di peccare. Anzi, che peccare? Diritto d'amare, si deve dire, e basta!

Ch'ella sia vittima di un inganno, cioè che le abbiano dato ad intendere di sposare Paolo il Bello anzichè il deforme Gianciotto, per la tesi del d'Annunzio, non era nemmeno necessario. Sarà una ragione di più per non ritenerla legata dal patto nuziale, sarà — come nella leggenda — un'attenuante per la colpa, ma ella avrebbe dovuto abbandonarsi egualmente e liberamente all'impulso della sua passione.

Francesca è una lussuriosa che non ha più bisogno di farsi assolvere, come Alessandro nella *Città Morta*; che non fa più la parte del debole, del passivo, come Ruggero Flamma nella *Gloria*. Ma è piuttosto come Lucio Settala nella *Gioconda*, dopo che ha infranto ogni nodo coniugale e ha rivendicato a sè piena balía di seguire la voce dell'arte...

Senonchè, Francesca non ha da fare qui con la voce dell'arte: siamo tornati, con lei, alquanto indietro: al problema dell'autonomia nel campo degl'istinti fisiologici o dell'amore.

Nel primo atto, quando le annunciano che Paolo è arrivato, ella fa sentire questa fatalità che l'avvince all'amore. Dapprima, ha un istante in cui vorrebbe fuggire:

No, no! Correte,
donne, correte,
ch'ei non venga! Correte,
donne, andategli incontro,
ch'ei non venga! Serrate
i cancelli, chiudetegli il passo, e
ditegli ch'io lo saluto! E tu, tu,
Samaritana, aiutami,
chè non posso fuggire: mi si piegano
i ginocchi e la vista
mi manca... Ma correte,
donne, correte,
ch'ei torni indietro! Andategli incontro, e
ditegli ch'io lo saluto!

È un istante di esitazione, dál quale risulta più confermata che mai l'impossibilità di fuggire.

Lo scongiuro non vale. Ella è una vittima ormai sacra alla mania della passione amorosa.

Non è temperamento da cedere, Francesca. Più che sorella di Ruggero Flamma, è sorella di Elena Comnèna. Rappresenta l'elemento attivo, non il passivo, nel dramma della lussuria.

Fiera, violenta, temeraria, in mezzo alla furia stessa della guerra: non è timida colomba, ma sparviero rapace. La Francesca di Dante, al confronto di questa amàzzone, è un'impacciata collegiale.

Con la Francesca di Dante ha solo questo di comune, che lei parla anche per Paolo, parla per tutti due; ma in Dante ciò avviene come per una generosa intenzione di risparmiare al complice l'ingrata parte della confessione, come per coprirlo della sua persona, per togliere a lui l'odiosità della colpa e per far agire maggiormente sull'animo dei lettori gli stimoli della compassione. Nel d'Annunzio, Francesca parla ed agisce sopratutto lei, perchè ciò spetta proprio al suo carattere ed alla sua funzione nel dramma.

Nella violenza della sua passione, lei intíma a Dio stesso di dichiararsi o pro o contro di lei. Mette la religiosità a servizio della lussuria. Paolo s'è prestato a ingannarla col finto patto nuziale: egli deve dunque esporsi nella battaglia al pericolo di morte. Se non morrà, non vorrà mica dire ch'è innocente o purificato: vorrà dire ch'egli è privilegiato da Dio e ch'ella, Francesca, potrà dare libero corso alla sua passione per lui.

È un « giudizio di Dio », conforme alla barbara psicologia medievale, che spesso ricattava il Padreterno in favore degli uomini: ma è anche un po' — *ex inverso* — la strana religiosità di quella dama spagnuola, la quale, in *Topo d'albergo* di Gerbidon e Armont, essendosi accorta

che, nel venire all'appuntamento con l'amante, aveva perduto una medaglietta della Madonna, si ritira improvvisamente, sul più bello del convegno amoroso, e alle proteste dell'amante replica che — per quella volta — non poteva, perchè... « la Madonna non vuole! ».

È il ricatto che fanno tutti i violenti, quando vogliono fare a ogni costo quello che vogliono. Se io mi butto da una torre, dice Golo nella *Genoveffa* di Federico Hebbel, e non mi fiacco il collo, ciò significa che Dio permette di vivere anche a un birbone come me!

È la stessa bestemmia che Dante pone sulla bocca di tutti i suoi dannati, che s'affollano alla riva dell'Acheronte: bestemmiavano Dio, i lor parenti, l'ora della nascita, tutte le loro generazioni...

La colpa è sempre degli altri, per costoro che non hanno saputo approfittare della propria energia di volontà...

E Francesca lo dice chiaro: doveva fare a meno, il padre, d'ingannarla col finto patto nuziale!

Poi, si chiede:

Quale
trista malía mi ha fatta? Chi pose
questo peccato mortale all'assedio
della mia vita?...
Questo male
perverso dond'è nato?

E finalmente suona l'accusa contro Dio:

Smaragdi,
(è la sua schiava)
non v'è scampo.
L'ombra m'è specchio, tu l'hai detto. Iddio
mi vuol perdere.

Quando siamo arrivati a identificare noi stessi con Dio, abbiamo toccato il vertice supremo dell'individualismo. Che ci resta ormai più da fare? *Dio lo vuole:* dunque, abbandoniamoci!

E i due amanti, nella famosa scena in cui leggono insieme il libro di Galeotto e precisamente il passo, in cui Lancillotto dal Lago e la regina Ginevra si baciano, si abbandonano anch'essi. Solo che, nel romanzo di Galeotto, l'iniziativa del bacio è presa da Ginevra, mentre nel d'Annunzio è Paolo che bacia, prima, Francesca!

Ora, questo poteva corrispondere alla concezione di Dante, ma per quella del d'Annunzio sarebbe stato più coerente attenersi al romanzo di Galeotto.

Come la tragedia finisce, voi lo sapete.

Siamo stati una vita, e degna cosa
è che noi siamo una morte,

dice Francesca nell'ultimo atto, poco prima della catastrofe.

E questo è il pensiero anche di Dante, il quale anzi insiste sul concetto della indissolubilità dei due amanti, così nella colpa come nella pena, così nel tempo come nell'eternità.

Ma il pensiero del d'Annunzio è diverso ed è tutto in quelle altre parole che — sempre nell'ultimo atto — egli mette sul labbro a Francesca e che Dante non avrebbe mai scritte con adesione di cuore:

la gioia perfetta
è nell'ardore della nostra vita.

Ossia: non v'è altro sopra la nostra passione amorosa. Non v'è famiglia, non v'è patria, non v'è Dio, non v'è nulla di là dal nostro amore.

Dante aveva condannato i lussuriosi, perchè avevano subordinato la ragione all'istinto. Il d'Annunzio li assolve e li esalta, appunto perchè avevano messo l'istinto al di sopra della ragione.

E si capisce perchè una tragedia animata da questo spirito si contorni di episodî e si riempia di particolari ove freme la più frenetica esaltazione della violenza.

È l'esaltazione di una natura barbarica, dice Luigi Tonelli. Il meraviglioso, per lui, è proprio in questo, che il d'Annunzio, per quanto sia l'esponente della civiltà più raffinata, ha conservato gl'istinti della più vergine barbarie.

Non condivido quest'opinione: si ripeterebbe, così, del d'Annunzio, quello che si disse dei tedeschi durante la guerra mondiale, cioè, ch'essi, sotto la vernice della coltura, avevano sempre conservato la loro natura selvaggia.

Invece è vero che nel d'Annunzio, accanto alla violenza degl'istinti, che raggiungono spesso crudità primordiali, ci sono squisitezze sentimentali e finezze ideali, quali si potrebbero appena ritrovare nella civiltà più decadente. Questi sono gli estremi, dicono, proprî delle genuine tempre barbariche.

Ma di tutto ciò si possono dare anche altre spiegazioni.

In ogni uomo, barbaro o civile che sia, vi sono sempre due personalità: quella che ci accomuna con le bestie e quella che ci distingue da esse e ci fa essere non più bestie ma uomini. E la nostra vita non è che la lotta fra queste due personalità, per raggiungere un equilibrio, che non sempre viene raggiunto.

Ora, può darsi che nel d'Annunzio la tendenza caratteristica sia quella a far prevalere sull'uomo la bestia (o, per servirmi di parole sue, a far prevalere sull'*umanità* la *ferinità*); come in altri, invece, v'è la tendenza a far prevalere l'umanità sulla ferinità.

Ma è vero verissimo che nel d'Annunzio questa lotta ha avuto un'evoluzione, che questa evoluzione è salita per gradi verso il trionfo dell'uomo sulla bestia.

Con la *Francesca da Rimini* non siamo sull'ultimo gradino, al quale egli giungerà solo più tardi. Ma pure in questo poema che vorrebbe essere un « poema di sangue e di lussuria », come lo definisce l'autore stesso nel *Commiato*, palpitano le tracce, vibrano gl'indizî di quella mi-

gliore personalità che dicevo: e si trovano nei canti delle ancelle, nell'affetto della schiava Smaragdi, nella soavità della sorella Samaritana: e da tutte quelle creature si diffonde, a momenti, un'aura di accorata tenerezza perfino sull'anima di Francesca: sono i momenti che spiegano e preparano l'ulteriore evoluzione del d'Annunzio verso il meglio.

Questa chiarificazione o illimpidimento della sua personalità doveva essere favorita dalla contemplazione pura e disinteressata della Bellezza, ch'è la caratteristica dominante del secondo periodo d'annunziano, quello a cui vanno assegnati il volume dell'*Isottèo* e della *Chimèra*, nonchè il *ciclo del Giglio*.

Che la *Francesca* vada posta in relazione con quel periodo, ve lo prova non solo l'indole dell'opera, ch'è storica, cioè non più balzata dalla concitazione della realtà contemporanea, ma proiettata nella lontananza del tempo, dove la creazione fantastica, ossia l'idealizzazione del tipo, poteva compiersi più serena, più armoniosa e più tranquilla: ma ve lo prova anche il *Commiato*, che pur ora vi rammentavo, dello stesso autore.

L'autore vi s'inebria nella rievocazione proprio del *tempio Isottèo*, eretto da Sigismondo Malatesta in onore della *divina Isotta*, che nella concezione del d'Annunzio dovrebb'essere una sorella spirituale di Francesca.

E il *Commiato* termina con l'esaltazione di Sigismondo Malatesta:

> *la procellosa anima imperïale*
> *ch'ebbe poche castella e non il mondo,*

cioè il tiranno di Rimini, nel quale il d'Annunzio si proponeva di ricostruire con materiale storico, come aveva fatto di Francesca, il tipo del Superuomo, un fratello spirituale di quel Claudio Cantelmo, ch'egli ci aveva delineato, sullo sfondo della moderna realtà contemporanea, nelle *Vergini delle Rocce*.

Il sentimento di questa continua necessità di progredire, la fede nel continuo superamento di sè stesso è sì viva nel d'Annunzio, ch'egli non manca di affermarla nemmeno licenziando alle stampe la *Francesca*, come ha fatto quasi sempre per ognuna delle sue opere più importanti.

Io dentro avvampo,

dice il d'Annunzio nella dedica della *Francesca* a Eleonora Duse,

di quella verità che non ho detta.
Ti prega il fratel tuo che in su la vetta
del cor tu tenga la tua fiamma accesa,
chè s'apparecchia a una più bella impresa.

« La figlia di Jorio »

Dopo la *Francesca*, vennero *La figlia di Jorio* (1904) e *La fiaccola sotto il moggio* (1905), due altre tragedie in versi, ma di qualità molto diversa.

La prima è, come la definisce l'autore, una « tragedia pastorale », perchè si svolge in un ambiente di pastori.

Non è storica, non è realistica, non è fantastica — sentenziarono alcuni. — È un essere anfibio!

Altri non ci trovarono i pastori della realtà, perchè v'era troppa poesia, o non ci trovarono abbastanza poesia, perchè v'era troppo realtà.

La verità è invece che il d'Annunzio aveva trovato stavolta il punto giusto per vedere la realtà in quanto essa ha di poetico.

Perchè la realtà bisogna guardarla come si fa coi quadri. Se ci andate troppo vicini, il vostro occhio sarà tutto occupato dai grumi di colore, dai filamenti del pennello, dalla trama della tela. Se ne state troppo lontani, scorgerete soltanto la cornice. Se vi collocate troppo di fianco, non ne vedrete che i riflessi. Per apprezzarne adeguatamente l'insieme e i particolari, per dominarne il disegno,

comprenderne la concezione, subirne la suggestione, conviene mettersi alla debita distanza, conviene indovinare il giusto punto di vista.

Non ci hanno trovato, nella *Figlia di Jorio*, i pastori della realtà, perchè quei pastori non puzzavano abbastanza d'aglio, di sudore o di stalla.

Ma i pastori non sono tutti nel puzzo d'aglio, di sudore o di stalla, come i borghesi e i nobili non sono tutti nel muschio della loro biancheria o delle loro alcove.

Nella *Figlia di Jorio* non abbiamo più nè i pastori del realismo alla zoliana nè i pastori della poesia arcadica: il d'Annunzio ha saputo allontanar da sè stesso la realtà della loro vita quel tanto che bastava e che occorreva per poterla riabbracciare con lo sguardo sotto la luce di una verità superiore, nella sintesi della poesia. Ha composto la sua tragedia con gli elementi essenziali, più puri, più ideali, della vita pastorale abruzzese.

La figlia di Jorio è una meretrice di campagna. Un giorno, questa donna, inseguíta da una turba di pastori avvinazzati, ai quali non s'era voluta concedere, si rifugia nella casa di un giovine pastore, Aligi, proprio mentre egli stava per celebrare le sue nozze con una ragazza scéltagli dalla madre, secondo le patriarcali costumanze del paese.

Aligi, alla vista della bella creatura lussuriosa, sente trasalire dentro di sè per la prima volta tutte le potenze dell'amore, di quell'amore fondato sulla pura elezione della simpatia naturale, che nelle nozze di quel giorno c'entrava assai poco.

Appena egli sente nascere in sè questa simpatia, ne ha quel turbamento che abbiamo avvertito in Francesca da Rimini, all'arrivo di Paolo: come per compiere un atto istintivo di difesa, vorrebbe scacciare l'intrusa e abbandonarla a' suoi inseguitori. Ma, ad un tratto, gli par di vedere, dietro la donna, l'angelo custode di lei, ed egli non ha più il coraggio di farlo.

Anzi, pone sulla soglia che gl'inseguitori dovrebbero varcare, l'immagine del crocifisso: neppure gl'inseguitori hanno il coraggio di passarci sopra: e la figlia di Iorio è salva.

L'apparizione dell'Angelo Custode è anch'essa una maniera per significare la fatalità della passione, è una maniera — come abbiamo visto anche nella *Francesca da Rimini* — per identificare sè stessi con Dio.

Ma in Aligi e in Mila di Codra (così si chiama la meretrice rusticana) la cosa è alquanto diversa. In essi non abbiamo la lussuria che si ribella a ogni freno, che rivendica a sè pieno arbitrio di sfogarsi non riconoscendo altra legge che l'impulso fisiologico e nessun altro diritto che quello dell'individuo. Essi sono dotati di un profondo *senso sociale*, e vogliono rispettare le forme legali.

Lassù, nella montagna, dove i due amanti si sono ritirati, essi non convivono matrimonialmente: vogliono prima averne l'autorizzazione, e Aligi medita di andare a Roma, per ottenere dal Papa la dispensa che lo svincoli dal legame del primo matrimonio (non consumato del tutto neppur esso) e gli permetta di passare al secondo.

Senonchè, lassù arriva improvvisamente Lazaro di Roio, il padre di Aligi, che è veramente, effettivamente insatanito da un amore lussurioso per Mila di Codra: e vuole impadronirsi di lei a qualunque costo.

Di fronte alla violenza bestiale del padre, Aligi assume le difese di Mila e in una tragica colluttazione il figlio uccide il padre.

Aligi viene quindi condannato a morte. Nel momento però in cui si dovrebbe eseguire la condanna, si precipita sulla scena Mila di Codra, la quale sa persuadere così bene tutti gli astanti che la vera colpevole è lei, che lei stessa ha ucciso Lazaro di Roio, da convergere su di sè tutte le ire della gente: Aligi è salvo dalla morte, mentre al rogo vien trascinata Mila di Codra; la quale va incontro al suo destino gridando: « la fiamma è bella! ».

L'ultima parola della tragedia è appunto questa: bella.

È una parola di Bellezza.

Non ve lo dicevo io che l'idea estetica, la Bellezza, posta a fondamento del *ciclo del Giglio*, quando è assunta a canone di vita, finisce presto o tardi con l'investire tutta la personalità, e tradursi in funzione d'armonia e d'equilibrio pur nel campo morale? che, da Bellezza pura, sarebbe diventata Bellezza morale?

Qui siamo ancóra nel mondo della lussuria: ma quanto siamo lontani dal tipo di Francesca! Qui non c'è il lussurioso che ci venga dinanzi con le sue teorie sofistiche e c'indisponga col suo egoismo (in quanto sentiamo ch'egli, affermando il suo esclusivo diritto, offende il diritto nostro), oppure ci trascini a consentire con lui, solo perchè ci troviamo magari — in quel momento — nelle sue medesime circostanze (e noi siamo sempre disposti a lasciarci persuadere interamente di ciò onde eravamo già persuasi per metà); ma abbiamo — qui — la lussuria considerata da un punto di vista altamente umano, l'unico da cui possa essere considerata con giustizia e con pietà.

Mila di Codra rappresenta il Male. È vero. Rappresenta la tendenza a esorbitare dai giusti limiti della vita. S'ella non fosse stata una lussuriosa, non sarebbe nata l'occasione in cui ella venne a turbare la pacifica cerimonia nuziale nella casa di Aligi; non avrebbe suscitata la passione di Aligi e nemmeno quella del padre di Aligi; non sarebbe avvenuto il parricidio nè la condanna a morte di Aligi. Insomma, ella figura come la causa prima di tutto il male che succede. Ma ella anche lo confessa come male, e come tale l'espia.

Quando Mila di Codra irrompe nella casa di Aligi, ella ci appare già non come la lussuriosa in funzione di meretrice, ma come una Maddalena pentita, che fugge dalle tentazioni. È già una *Traviata* che ha compiuto il primo passo della propria riabilitazione.

E quando, poco dopo, ella invoca su di sè la protezione dell'« Angelo muto », « il Custode dell'anima sua », ecco che dinanzi a noi avviene un'altra trasfigurazione: ella ci appare addirittura come Lucia nel Castello dell'Innominato. Quell'invocazione all'Angelo Custode sembra il voto di Lucia alla Madonna, per ottenere la grazia di salvare sè stessa dalle persecuzioni di don Rodrigo.

E la grazia, in quel punto, si compie anche per Mila di Codra. Dinanzi alla pietà che le ha dimostrato Ornella, la ingenua sorellina di Aligi, dinanzi alla protezione accordàtale da Aligi, la meretrice si sente redenta. Redenta, cioè, perchè si sente innamorata.

La redenzione è compiuta dall'amore. L'amore dei sensi viene integrato dall'amore dell'anima. La lussuria è redenta dall'amore.

Da quel punto in poi, noi comprendiamo benissimo perchè Mila di Codra sia capace — *per amor dell'amore* (come avrebbe detto Isabella Inghirami nel *Forse che sì forse che no*) — di vivere casta, sulla montagna con Aligi, attendendo da Roma l'autorizzazione del nuovo matrimonio; comprendiamo benissimo, perchè Mila di Codra, quando Ornella viene a pregarla, lassù, nella montagna, di rendere la pace alla famiglia di Aligi, ella — per amor dell'amore — rinunci all'amore di Aligi e si consideri ormai perduta in eterno; comprendiamo benissimo perchè, alla fine, accusi sè stessa del parricidio commesso da Aligi e perchè, anche quando s'accorge, con orrore, che la sua forza di persuasione nell'accusarsi era stata tanto efficace da far credere vera la sua eroica menzogna perfino ad Aligi, anche quando ode alzarsi la voce di Aligi (appena salvato da lei) per maledirla, ella trovi ancóra l'energia per lanciare il suo grido sublime: « La fiamma è bella! La fiamma è bella! ».

Costei non è più la peccatrice Francesca: ma è una santa.

E Dante stesso non l'avrebbe relegata con Francesca nell'Inferno, ma l'avrebbe collocata nel Paradiso, insieme

con la lussuriosa Cunizza da Romano, insieme con la meretrice Raab, le peccatrici carnali, la cui lussuria era stata redenta dall'amore.

Questo era il punto di vista più altamente umano per considerare la prevaricazione dei sensi. E il d'Annunzio ci è arrivato — finalmente — per la stessa via di Dante, anche se, nel caso di Francesca, aveva capovolto il pensiero di Dante. Il d'Annunzio ha saputo proferire, stavolta, intorno al problema della lussuria, una parola ben più alta che quella dell'individuo: ha proferito la parola dell'umanità, quella che aveva proferito Cristo dinanzi all'adùltera: « chi è senza peccato scagli la prima pietra » (la parola della solidarietà nella coscienza della fragilità comune); e quella che Cristo aveva proferito dinanzi a Maria Maddalena: « molto verrà a lei perdonato, perchè ha molto amato » (la parola della redenzione per mezzo dell'amore).

Io non so quello che il d'Annunzio meditasse fare di quel romanzo che doveva essere il secondo nel *ciclo del Giglio* ed avere per titolo *La Grazia*. Ma se egli per superuomo avesse inteso significare non solo chi fosse eroe nell'attuare unicamente e inesorabilmente la propria volontà con assoluta indifferenza verso i fini morali, sibbene anche chi fosse eroe nel dominio de' proprî istinti individuali, quale più magnifica protagonista, per il romanzo della *Grazia*, che Mila di Codra?

Tutto ciò che io vi ho detto di questa tragedia può giovare ben poco a darvi un'idea del suo straordinario valore come opera d'arte. Ma a disperdere tutti quei dubbi che forse avete assorbiti dalla lettura di altri giudizî, a convincervi meglio della mia convinzione, che la *Figlia di Iorio* è il capolavoro « per eccellenza » del teatro d'annunziano, non potrebbe servire che il commento analitico dell'intera tragedia.

Di tutte le censure che le furono inflitte, non mi sento di ammetterne se non una sola: che l'emozione da essa

prodotta è fin troppo intensa; che l'opera è tenuta troppo, dalla prima all'ultima parola, sotto l'impero d'una ispirazione severa, la quale non permette baleni di sorrisi nè tregua di respiro. C'è un'atmosfera di cupa tristezza, che finisce col lasciarci troppo depressi.

Non è una censura — questa — che menomi l'opera nel suo valore artistico: concepita così, essa corrisponde a sè stessa e non v'è squilibrio nè turbamento d'armonia in nessuna sua parte. Ma dovevamo pure spiegarci, perchè — di tutto il teatro d'annunziano che viene rappresentato sulle scene — la *Figlia di Jorio* non figuri con quella frequenza che meriterebbe per il proprio valore. Gli è che il pubblico rifugge dalle opere d'arte che mettono a troppo dura prova la sua resistenza emotiva.

Una marcia funebre, una messa da morto, un vestito di lutto non possono essere stilizzati che secondo sè stessi: non possono essere che una marcia funebre, una messa da morto, un vestito di lutto. Ma non è contro lo *stile*, che il pubblico protesta: gli è semplicemente che non ama molto *il motivo* elegiaco.

Ogniqualvolta leggo questa tragedia, mi sovvengo dell'effetto che dicono ottenesse la rappresentazione dell'*Orestiade* sul pubblico di Atene. Scuoteva talmente gli animi, che alcune donne presenti furono prese da convulsioni e abortirono.

Se l'andare a teatro per i greci antichi era un dovere come l'andare in chiesa, oggi il pubblico generalmente ci va solo per libera elezione e preferibilmente per divertirsi. Le produzioni tragiche le prende in dosi limitate e le vuole alternate con le comiche.

Dolce cantare spegne ciò che nuoce,

è un motto del d'Annunzio nella sua *Francesca da Rimini*, e, fedele a questo motto, aveva inserito di fatti in quella tragedia parecchi episodî che ne temperassero la parte

seria con la gaiezza del comico o comunque con la serenità della letizia.

L'arte, se ha sopratutto lo scopo di rasserenare gli animi, di scioglierli dai nodi troppo stretti della realtà, se ha da essere sfogo e liberazione per noi, sia di una gioia sia di un dolore, non deve convertire il sollievo dello sfogo in una nuova sensazione di oppressione e di tormento: e quindi la via di mezzo, quella che varia, alterna e modera, sarà sempre la migliore.

La *Commedia* di Dante sarà sempre il libro di tutti i tempi e di tutti i luoghi, perchè, dopo l'Inferno vengono il Purgatorio e il Paradiso, e le opere umoristiche avranno sempre il maggior numero di lettori, perchè rispondono *al maggior numero* dei nostri momenti, mentre le opere esclusivamente buffe o esclusivamente tragiche rispondono a momenti più rari della nostra vita: quelle tragiche poi desideriamo noi stessi che rispondano a momenti rarissimi.

Ora, il d'Annunzio, per la *Figlia di Jorio*, ha troppo dimenticato — del suo motto *Dolce cantare spegne ciò che nuoce* — la parola *dolce*.

L'ultimo atto della sua nuova tragedia è di un'atrocità spaventosa. Noi possiamo ammirare i nervi d'acciaio che ha avuto l'autore per scriverla, gli attori per rappresentarla, una parte del pubblico per assistervi o per leggerla: ma non possiamo pretendere che *tutto* il pubblico abbia i nervi d'acciaio e non si senta eccessivamente stanco al terribile spettacolo di quella madre che, quasi pazza dal dolore, deve porgere al figlio, prima d'esser gettato come un cane ad affogare nel fiume, la tazza del beveraggio destinato a stordirlo; di quel figlio che, dopo aver preso congedo con un discorso straziante da tutti i suoi cari, entra in delirio per il beveraggio sorbìto e maledice persino la povera Mila, accorsa per accusare sè stessa e salvar lui dalla morte; di quella folla, feroce nel suo misticismo superstizioso e nella sua implacabile giustizia; di quella po

vera Mila, infine, che corre al supplizio, inebriata di sacrificio e disperata nel sapersi misconosciuta persino da Aligi!

« La Fiaccola sotto il moggio »

La Fiaccola sotto il moggio non ha forse da fare col ciclo del *Giglio*, come la *Gioconda*, la *Francesca*, la *Figlia di Jorio*, ma piuttosto col ciclo del *Melograno*.

Essa infatti, più che rappresentarci la genesi del Superuomo, più che darci una favola concepita in istato di pura e beata contemplazione estetica, ci plasma un tipo d'eroina, la cui dote capitale è l'energia di volontà, quella appunto che mancava agli eroi del ciclo della *Rosa* e di cui devono dar prova invece gli eroi del ciclo del *Melograno*, uscendo dal campo delle discussioni e delle teorie per entrare nell'azione, dopo aver superate le crisi spirituali ed essersi determinati chiaramente nei propositi e nei mezzi.

Claudio Cantelmo, nelle *Vergini delle Rocce*, disprezzava la gente che non sapeva volere niente di niente, che non sapeva compiere *nemmeno* un delitto! Ora, sembra che il d'Annunzio abbia aggiunto: — e non sapeva nemmeno compiere *una vendetta!*

Vendicarsi di un'offesa patita corrisponde a un istinto e a un bisogno dei più radicati nella natura umana. Trovar l'energia per volere e per agire nei casi in cui c'è da vendicarsi di qualche cosa dovrebb'essere più facile che mai.

L'esempio della vendetta si raccomandava quindi come uno dei più intuitivi e persuasivi: soggetto poi da teatro, *tragediabilissimo*, avrebbe detto l'Alfieri, più di qualunque altro!

E il poeta ci diede Gigliola, una figliola che cova a lungo nel cuore il proponimento di vendicare l'uccisione di sua madre, e finalmente ci riesce.

Il tèma non era nuovo (voi avete già pensato alla Elettra dell'*Orestiade* eschilèa), ma il d'Annunzio giudicò ne-

cessario riprenderlo e farlo risentire vivo alla fiacca generazione moderna.

Claudio Cantelmo aveva tuonato sopratutto contro la fiacchezza degli ultimi Borboni di Napoli, e il d'Annunzio pone la scena della sua nuova tragedia proprio nel Regno di Napoli, « al tempo del Re Borbone Ferdinando I ».

La madre di Gigliola era stata uccisa a tradimento da una serva di casa, una figura losca, triviale, avida, lussuriosa, che, diventata la druda del proprio padrone, mirava a sopprimere la moglie legittima per sottentrare al suo posto e rendersi padrona assoluta nella famiglia gentilizia dei Sangro. La morte della moglie era stata attribuita a disgrazia e la donna plebea s'era fatta sùbito sposare dal nobile signore così abilmente vedovato.

Senonchè, nel cuore di Gigliola, come una fiaccola sotto il moggio, sta nascosto il proponimento della vendetta. Ella non ha le prove del delitto: ne ha solamente il sospetto e qualche indizio. Ma tanto investiga e chiede ed osserva ed ascolta, tanto provoca e padre e matrigna alla confessione, che ne raggiunge finalmente la certezza.

Ella istiga allora il fratello a uccidere la matrigna; ma, poichè il fratello non ne ha la forza, vi si accinge ella stessa: e già starebbe per farlo, quando viene a sapere d'essere stata prevenuta dal padre stesso, il quale, accusato a torto da lei di complicità nel delitto, non vedeva rimanergli altro mezzo per convincerla ch'egli era innocente.

L'esecuzione della vendetta, compiuta — alla fine — dal padre anzichè dalla figlia, parve menomare la figura di Gigliola, il cui valore simbolico doveva consistere nella inflessibile volontà d'andare a fondo nell'attuazione del suo proposito. Ma così non è. Il d'Annunzio ha fatto della famiglia dei Sangro un quadro terribile della decadenza cui può andare incontro una stirpe intera, qualora si lasci dominare dai bassi istinti della lussuria.

Nessuno, là dentro, ha più energia per niente, nè per agire nè per reagire, a meno che non sia sotto l'influsso della serva divenuta padrona, la quale ora va sempre più estendendo l'opera della sua devastazione e medita di rimanere da ultimo padrona lei sola di tutto. L'unica energia superstite, là dentro, e ancor vigile, è Gigliola, e Gigliola riesce a far rivivere quasi per miracolo la coscienza della propria abiezione in suo padre e la fustiga col rimorso, tanto che si vede, senza volerlo, anzi contro la sua volontà, addirittura prevenuta da lui nell'azione.

Fu obiettato che riportare sulla scena moderna lo spirito della vendetta nella forma barbarica dell'omicidio sanguinario è troppo arrischiato. Sta bene, l'*Orestiade* di Eschilo; ma sull'*Orestiade,* disse il Renier, è già passato l'*Amleto* dello Shakespeare, e in tanti secoli la psicologia umana ha subìto dei cambiamenti non lievi.

Forse appunto per questo il d'Annunzio fece sì che il padre e non la figlia compisse il gesto finale dell'omicidio, attenuando l'idea della vendetta col motivo del rimorso e dell'espiazione, ma sopratutto col motivo della protesta contro un'accusa ingiusta. Se il padre si riteneva già indegno d'ogni stima di fronte alla propria coscienza, non voleva però rinunciare alla stima della propria figliola: la matrigna aveva cercato di rubargli il cuore della figliola, accusandolo di complicità nell'uccisione della madre, ed egli voleva riconquistare la fiducia della figlia.

Ma il d'Annunzio introdusse un'altra attenuazione nell'idea della vendetta. Quando Gigliola viene a sapere che il padre l'aveva prevenuta, nega apertamente ch'egli avesse diritto di farlo. La tua mano — dice — « non era pura per questo sacrifizio ».

L'uccisione non era dunque un delitto, ma un sacrifizio, e per il sacrifizio bisogna essere in istato di purezza. Per significare ch'ella era pura e quindi in diritto di uccidere, ossia di commettere un atto che comunemente si ritiene delitto, ella, prima di accingersi ad uccidere la matrigna,

aveva voluto assicurarsi di non sopravvivere all'esecuzione dell'atto e si era avvelenata.

Il suo delitto era disinteressato, era già purificato dal sacrifizio.

Su questo concetto, che abbiamo già incontrato più d'una volta, dovremo tornare ancóra.

Prendiamo atto, intanto, che il delitto di cui qui si parla non è più il *bel* delitto, privo di contenuto etico, come lo vantava il Superuomo nelle *Vergini delle Rocce*, infatuato dalla sua dottrina dell'energia volontaristica, disumanizzato dalla sua ideologia che lo portava « di là del Bene e del Male ».

Qui si torna sul terreno del reale.

Nella *Gloria*, la femmina plebea, la serva divenuta padrona, si sarebbe chiamata Elena Comnèna: ma, nella *Fiaccola sotto il moggio*, Elena Comnèna non è più cinta d'un'aureola di bellezza che la fa ammirare, se non amare, da tutti; non è più l'eroina della volontà che s'impone *almeno* nel delitto. Il pubblico non è più traviato, nel giudizio morale che deve farsi di lei, non è più confuso nè tenuto sospeso tra la preferenza da accordare a Ruggero Flamma e quella da accordare ad Elena Comnèna.

Angizia Fura, la lussuriosa, l'avara, la creatura malvagia, ad onta della sua energia, viene definita per quello che è:

costei
è la bestia selvaggia senza nome,
è la devastatrice che bisogna
distruggere.

È cioè l'uomo bruto, barbarico, la negazione dell'uomo individuale e sociale, l'uomo che dobbiamo combattere e, quando non possiamo far altro, sopprimere per diritto di legittima difesa.

Il pubblico — ora — non può parteggiare più che per Gigliola. Il male è spogliato di ogni suo fascino e viene inesorabilmente punito.

Siamo dunque, anche con la *Fiaccola sotto il moggio*, per quanto non sia, artisticamente, all'altezza di altre opere d'annunziane, saliti ancóra di un gradino più su, nell'evoluzione spirituale dell'autore.

Prima il d'Annunzio ci aveva dipinto il quadro del Male e ci aveva messo tanta cura che quasi pareva ci si godesse fin troppo a far vedere come il Male, nella vita, trionfa sul Bene.

Poi, preso dal disgusto per il Male e per la umana insufficenza a vincerlo, si era dato a illustrare dei casi ove trionfasse un'energia purchefosse, e pareva assorbito nell'ammirazione dell'energia che si rivelava *almeno* nel Male.

Ora, finalmente, il Male è colpito dalla sanzione che gli spetta. È inchiodato nella sua inferiorità rispetto al Bene. Ora non vediamo soltanto l'energia che trionfa *nel* vizio, ma vediamo preannunciato il trionfo del Bene *sul* Male.

3.

PIÙ CHE L'AMORE - LA NAVE - FEDRA

La tesi machiavellica - Il divenire delle leggi
L'impero della legge morale

« Più che l'Amore »

Se m'è riuscito, nei precedenti capitoli sul teatro d'annunziano, di esprimere chiaramente e interamente il mio pensiero, dovreste rammentare che il d'Annunzio — con la *Gloria* — aveva, in ultima analisi, trattato il tema: « Tutto vale *meno* dell'Amore ».

La politica di Ruggero Flamma, che veniva sconfitta dalla lussuria di Elena Comnèna, non era se non un esempio singolo della tesi generale.

Con la *Gioconda*, il d'Annunzio aveva cominciato a invertire e scambiare i termini dell'antítesi. Il tèma doveva essere: « C'è qualcosa che può superare anche l'Amore », ossia: « Qualche cosa vale *più* che l'Amore ».

Questo *qualche cosa*, nella *Gioconda* era l'Arte.

E perchè non nascessero equivoci, avrebbe dovuto giovare (ma non giovò molto) la constatazione che l'autore aveva associato l'amore a entrambi i termini dell'antítesi.

Mettendo di fronte, da un lato « l'arte più l'amore » (Gioconda) e dall'altro « la famiglia più l'amore » (Silvia Settala), avrebbe dovuto risultare evidente a tutti che l'amore passava in seconda linea, che il conflitto non si svolgeva fra l'arte e l'amore, ma fra l'arte e la famiglia, come fra l'arte e qualunque altra cosa, compreso *anche* l'amore.

Con la tragedia *Più che l'amore* (1907) il d'Annunzio muove ora un terzo passo in avanti. Se tenete ben pre-

senti e mettete in relazione fra loro la *Gloria*, la *Gioconda* e *Più che l'amore*, voi comprendete súbito che cosa voglia dire il titolo scelto per l'ultima tragedia.

Non tutto vale meno dell'amore. V'è *qualche cosa* che può superar l'amore. Non solo; ma v'è una cosa che vale e può superare *perfino* l'amore.

Il concetto dell'antítesi si è capovolto. L'amore, che nella *Gioconda* era stato associato a entrambi i termini dell'antítesi, torna a comparire isolato e contrapposto come uno dei due termini all'altro; viene contrapposto, ma degradato da ciò ch'era nella *Gloria;* acquista la sua giusta importanza, cioè di uno dei tanti valori della vita, che forma la vita, che è necessario alla vita, che non si può eliminare dalla vita, ma che non è tutta quanta la vita e che, in certe occasioni, di fronte ad altri valori, *può e deve* venir sorpassato.

Orbene. Se il d'Annunzio, per dimostrare teatralmente questa tesi, si fosse riferito all'esempio del soldato, che, quando la patria è in pericolo, lascia l'amante, la fidanzata, la moglie, ogni cosa, e va, magari, a morire, — nessuno avrebbe trovato strana la sua tesi. Corrisponde tanto all'esperienza più nota e più ammessa dell'umanità, che sarebbe stato anzi uno scandalo sostenere il contrario.

Il d'Annunzio questo lo sapeva. Ma egli vedeva che la nostra gente moderna, accettando l'esempio del soldato, non riconosceva che in quell'esempio, anzichè un'eccezione, c'era una legge universale e che, se la legge era universale, essa doveva valere per tutti i casi della vita, piccoli e grandi, eccezionali o cotidiani. Ci si può sbagliare nell'applicazione della legge, si può derogare dalla legge, si può allontanarsene più o allontanarsene meno, ma la legge — in quanto legge — dev'essere eguale per tutti.

In fondo, la tesi del d'Annunzio era quella del Machiavelli. Il fine giustifica i mezzi. Parole che vanno intese in senso morale e che vengono a significare questo: in

ogni e qualunque circostanza della vita, quando stiamo per fare qualche cosa, debbiamo dare la preferenza, fra gli scopi che ci possiamo proporre, a quello che rappresenta un interesse maggiore e superiore... Maggiore e superiore di che? Di qualunque altro interesse che sia più individuale e materiale.

Il criterio per assegnare la preferenza non può essere che questo: — il bene collettivo deve precedere l'individuale, l'ideale deve precedere il materiale.

È un criterio di bellezza e di bontà, di estetica e di morale insieme. Per chi segue questa legge, la questione dei mezzi diventa secondaria, ossia non ha più del valore che le spetta. Perchè ogni cosa nella vita acquista il suo valore dalle relazioni ch'essa ha con le altre. E poichè ciascuno non può stabilir relazioni se non fra le cose che entrano nell'orbita della sua influenza, fra quelle che può abbracciar col suo sguardo e raggiungere con la sua azione, così è che il valore può variare da un caso all'altro senz'alcuna nostra responsabilità morale.

L'uccidere, in certi casi, è delitto. Il soldato che uccide non commette delitto.

Se in questo giudizio io sbaglio, non isbaglio io solo, ma sbaglia gran parte dell'umanità. Non tutta, è vero; perchè ci sono stati e ci sono degli uomini che, pure in guerra, piuttosto di uccidere si sono lasciati o si lasciano uccidere. Confesso dunque che io non rappresento tutta quanta l'umanità; ammetto di potermi sbagliare; riconosco anch'io che — in ultima analisi —, nei momenti più decisivi della vita, tutto si riduce a un *fatto di coscienza*, tutto si riconduce al principio individualistico: sono io il giudice supremo delle mie azioni e se, di fronte a una parte dell'umanità che piuttosto di uccidere si lascia uccidere, io uccido, sento la mia coscienza perfettamente tranquilla. Onde concludo:

— Tutti a questo mondo non si può essere sempre della medesima idea, come non si è del medesimo temperamento.

Io sento, come soldato, che, di fronte a un violento, il quale voglia impedirmi di vivere a modo mio, io difendo non un diritto soltanto mio, ma un diritto comune a lui stesso. Se egli non vuole approfittarne, se si sente anima di schiavo, faccia di sè stesso quello che gli piace, ma io non sono obbligato a fare altrettanto. Io, uccido.

Ho detto di riconoscere in questo mio ragionamento un principio individualistico.

Sarei troppo incoerente con me stesso, se non aggiungessi ora che io persisto a non credermi individualista.

È vero che, in ultima analisi, siamo individualisti tutti: ma quando, mentre una parte dell'umanità approfitta del suo individualismo per determinare sè stessa a lasciarsi uccidere piuttosto che uccidere, vedo l'altra parte dell'umanità concludere: io uccido e sono pronta a morire per difendere il diritto *anche* degli altri, — mi par ben difficile asserire che quest'ultimo sia individualismo puro ed assoluto.

È un individualismo che porta già in sè una contradizione, è un individualismo che già corregge sè stesso, che mostra di sentire il bisogno di venire integrato; che prova quindi di non essere completo per sè stesso, cioè che contiene solo una parte di verità, mentre l'altra parte si trova nella dottrina avversaria. Spetta al nostro buon senso scoprire le due verità e conciliarle in una medesima teoria, come sappiamo spesso conciliarle in pratica.

È curioso che, dopo tanti anni passati sulla dottrina del Machiavelli (che non è stato nemmeno lui il primo a teorizzarla), dopo tante applicazioni che l'umanità ne ha fatto giorno per giorno, dacchè mondo è mondo, si possa ancora aver le idee tanto confuse in proposito.

Il Cavour, ch'era tempra di Machiavelli, diceva (e la sua coscienza era tranquillissima): — Se facessi per il mio

vantaggio personale tutto quello che ho il coraggio di fare per l'Italia, meriterei mille volte di finire in galera.

Ma lui non intendeva mica dire con questo, che si riteneva autorizzato ad agire senza scrupoli, commettendo qualunque porcheria, subordinando all'interesse particolare dell'Italia l'interesse dell'umanità! Constatava, semplicemente, la variabilità nel giudicare dei mezzi, a seconda dei fini che noi ci possiamo proporre. E se uno fosse andato a dirgli che le presunte porcherie in favore dell'Italia non doveva commetterle perch'erano porcherie, egli lo avrebbe messo bellamente alla porta come un povero deficente e avrebbe commesso quelle porcherie lo stesso.

Scipio Sighele invece, molti anni dopo il Cavour, volendo difendere Francesco Crispi dalle note accuse d'immoralità, prese sul serio il paradosso del Cavour, e sostenne che v'era una reale e insanabile contradizione fra morale privata e morale pubblica; che le morali, anzi, erano due, una per il cittadino privato e l'altra per l'uomo pubblico. Quello che un cittadino singolo non potrebbe permettersi, l'uomo pubblico può — viceversa — perpetrarlo impunemente.

Le polemiche divamparono, rinfocolate da tutte le passioni politiche d'allora. La filosofia di Federico Nietzsche aveva reso di moda la discussione intorno a questo argomento anche nel campo dell'arte.

Ora, il d'Annunzio, dopo i suoi tanti accenni, assaggi, adombramenti, trattazioni, rappresentazioni ed esemplificazioni del problema, in versi e in prosa, nelle poesie, nei romanzi, sul teatro, venne fuori con *Più che l'amore*, presentando un nuovo tipo di quegli eroi che avrebbero dovuto corrispondere al ciclo del *Melograno*.

Quest'eroe si chiama Corrado Brando.

È uno della razza degli esploratori, quale avrebbe potuto essere Cristoforo Colombo, Fernando Cortez, Francesco Pizzarro. « Io sono », dice anzi egli stesso di sè, « un

Italiano della razza dei Caboto, e la terra della mia virtù si chiama anch'essa Primavista ».

Egli sogna di compiere nuove spedizioni nelle terre dell'Africa, a gloria e a profitto dell'Italia. Ma gli mancano i mezzi materiali per intraprenderle.

Tutti i progetti ch'egli presenta al Governo di Roma per averne l'appoggio, o non vengono presi in considerazione o si trascinano per una trafila di pratiche sì lunga ed uggiosa da far disperare d'una risposta affermativa.

E allora, Corrado Brando pensa a procurarsi i mezzi da sè. Trova in una bisca un vecchio vizioso, padrone di somme ingenti, ch'egli arrischia soltanto all'alterno capriccio del gioco. Quelle somme basterebbero a finanziare le imprese di Corrado Brando: perchè dunque non dovrebbero essere impiegate meglio?

A Corrado Brando si offre l'occasione di ammazzare il vecchio vizioso e impadronirsi del suo danaro. Ed egli ammazza e ruba.

Ma il delitto viene scoperto. La tragedia si chiude, mentre l'uccisore attende che vengano ad arrestarlo, e si prepara a resistere, poichè preferisce morire piuttosto di lasciarsi condurre in galera.

Questo è l'esempio che il d'Annunzio ha scelto per la riesumazione della tesi machiavellica, vista attraverso la moderna filosofia del Nietzsche.

Per il d'Annunzio, l'impresa sognata da Corrado Brando aveva il diritto di avere la precedenza sopra il diritto alla proprietà privata e all'inviolabilità personale. L'interesse maggiore e superiore era quello rappresentato da Corrado Brando, perchè interesse collettivo e ideale. Sè, per realizzarlo, non c'era altro mezzo che uccidere e rubare, Corrado Brando ben fece ad uccidere e a rubare.

Tanto egli era in diritto di dare la precedenza — su tutto — al proprio sogno, che l'amore stesso di Corrado per la sua fidanzata Maria perde qualunque importanza.

Non importa che Maria sia l'ideale delle amanti, non importa che il loro amore stia già per essere consacrato dalla nascita di un figlio. Come l'Ulisse dantesco, chiamato dalla voce del mare a ritentar l'avventura dell'ignoto, non si cura più nè del padre nè della moglie nè del figliolo, pur sì ardentemente amati, così Corrado Brando deve abbandonare tutto dietro di sè, per seguire unicamente il proprio destino.

Il pubblico di Roma, che vide la prima rappresentazione di *Più che l'amore*, l'accolse con una clamorosa protesta di fischi. Il poeta se ne adontò e rispose stampando la sua tragedia, corredata di una prosa polemica, irta di sanguinose provocazioni al pubblico che non aveva compreso. In confronto di quest'improperî, la dedica della *Gloria* « ai cipressi di Mamalus » e il telegramma che in un'altra occasione aveva spedito ai giornali, paragonandosi alla luna nella funzione di regolare « i riflussi della stupidità nazionale », erano state ancóra carezze!

La violenza del d'Annunzio nel reagire alle critiche, per quanto spiegabilissima e magari anche giustificatissima, non giovò a chiarire gli equivoci su cui si basava tutta la questione. Perchè, se il pubblico non aveva compreso, poveraccio, qualche scusa ce l'aveva anche lui.

Il pubblico non protestava contro la tesi del d'Annunzio, ma contro l'esempio da lui scelto per dimostrarla. Quel medesimo pubblico andava pure, magari in quelle medesime sere, ai drammoni popolari di qualche compagnia dialettale romanesca, e applaudiva all'omicidio commesso da qualche teppista o camorrista in nome della *lealtà professionale*.

Non era, dunque, che il pubblico protestasse contro il delitto per sè stesso o non ammettesse che al di sopra del modo comune di concepire il delitto ce ne può essere un altro, in cui la nobiltà del suo fine morale lo riscatta da qualunque condanna e per così dire lo legalizza. Gli

era che l'esempio scelto dal d'Annunzio non corrispondeva alla tesi.

Il delitto, secondo il pensiero machiavellico, per essere accettato dal pubblico non dev'essere soltanto *bello*, e non deve nemmeno apparire *arbitrario*, come vuole il Nietzsche.

Dev'essere sopratutto *buono* e apparire *necessario*. Deve avere il carattere della *fatalità*.

È quella fatalità che i giurati popolari riconoscono praticamente, quando assolvono senza scrupolo alcuno il delitto commesso *per forza irresistibile*.

Il guaio è che il criterio per giudicare di questa fatalità è relativo. Risiede cioè nella coscienza della maggioranza sociale.

Ma non c'è rimedio: questo consenso, almeno relativo, fra l'autore del delitto e la maggioranza (rappresentata dai giurati) ci vuole; è la premessa *sine qua non*.

Orbene. Nel caso di *Più che l'amore*, questo consenso preliminare tra il d'Annunzio e il suo pubblico, non c'era.

E il d'Annunzio, complicando la limpidissima tesi machiavellica, eminentemente pratica, con le teorie estetiche e individualistiche del Nietzsche, eminentemente astratte e fuor della realtà, impedì che questo consenso si formasse immediatamente.

Egli mise troppa carne al fuoco e il pubblico si smarrì.

Per la sua idolatria del Superuomo, ossia per il suo eccessivo individualismo, esaltò tanto l'energia volitiva o l'iniziativa personale di Corrado Brando sino a far apparire il suo delitto come arbitrario: « Onora nell'assassino la Volontà invincibile! ».

Quindi, quasi intuendo d'aver passato il segno, volle ristabilire l'equilibrio ed offrì in compenso, come abbiamo visto nel caso di Gigliola, un'espiazione del delitto: Gigliola e Corrado Brando si vótano alla morte volontaria, per far vedere che il loro delitto era *puro* e *disinteressato*. Non intendevano commettere un delitto contro nessuno,

ma piuttosto compiere un sacrificio di sè stessi per il bene altrui.

Con l'inserzione di questa idea della purezza e del sacrificio nella tesi machiavellica, le cose s'ingarbugliarono maledettamente.

Se il delitto deve finire col non essere più delitto, perchè mi tocca espiarlo come un delitto qualunque di vecchio stile? Se uccido e rubo, o faccio bene o faccio male. Se faccio bene, io voglio commetterlo per vivere, non per morire! Se uccido, come soldato, per difendere la patria, o, come cittadino privato, per legittima difesa, un altro uomo (e quella uccisione non è più un delitto), io uccido per sopravvivere al mio presunto delitto, non per morire!

Io non sono un posatore che voglia farsi ammirare per un gesto eroico, che voglia rendere un atto d'omaggio allo spirito di sacrificio, così, in astratto, col proposito di sacrificarmi e nient'altro, ma voglio sacrificarmi per affermare, anche morendo (se questo è inevitabile), i diritti della Vita, per me e per tutti!

Un'altra complicazione della tragedia d'annunziana è quella che riguarda il personaggio di Maria. Il d'Annunzio si è servito di lei per mettere in maggior evidenza e rendere più persuasiva la tesi di Corrado Brando.

Nell'Ulisse dantesco noi immaginiamo che la moglie Penelope abbia fatto di tutto per far prevalere nel marito, sul fascino dell'avventura, l'amore della famiglia. Per far sembrare l'avventura non *più* ma *meno* che l'amore.

La Maria di Corrado Brando si dichiara invece d'accordissimo con lui. Plaude anzi e lo incíta a mettere il suo sogno di esploratore sopra il loro stesso amore.

Ora, questo atteggiamento di Maria risente un po' troppo dell'influenza ibseniana. Per la tesi centrale della tragedia non occorreva che il d'Annunzio introducesse questa ennesima riproduzione della donna, di cui, ne' drammi dell'Ibsen e degl'ibseniani, sembra che l'eroe

non possa far a meno e che gli occorra, anzi, per essere eroe.

Non c'è, in quanto dico, la menoma intenzione offensiva verso le donne. Tutt'altro. Voglio dire che, se io fossi una donna, sarei la prima a sentirmi offesa nel vedermi, apparentemente, esaltata, ma, in realtà, diminuita con questa concessione di un posto di collaboratrice sì, ma sempre in funzione di subalterna, accanto all'uomo.

Se i principî di Corrado Brando sono giusti, devono valere indifferentemente tanto per l'uomo quanto per la donna. O perchè anche la donna non potrebbe avere il suo piano, il suo sogno? Se non sarà la politica, se non sarà l'arte, se non sarà la spedizione in Africa, non importa: sarà qualche altra cosa! E perchè non potrebbe dire anche lei: — Questo, per me, vale *più che l'amore*?

Corrado Brando ha avuto la fortuna di trovare una Maria. Ma se, per caso, si fosse imbattuto in una donna che si fosse sentita l'anima di una... Corrada Branda, e avesse preteso parità di trattamento, o che le parti s'invertissero, come sarebbe finita la faccenda?

Perchè il d'Annunzio non ha scelto — per la sua tesi — un esempio che potesse contare meglio di questo sopra un immediato e diffuso consenso del pubblico?

Gli era che, in realtà, al d'Annunzio, più della tesi, premeva l'esempio. Più che di dimostrare la tesi generale, premeva di far accettare proprio quell'esempio.

È un uomo d'azione, lui, più che un filosofo. Tutta la sua tragedia, dalla prima all'ultima parola, è basata sopra questi tre elementi: l'esaltazione della grandezza che l'Italia ebbe in passato, il confronto dell'Italia attuale con gli stranieri che ci hanno superato in tante cose, l'aspirazione a un'Italia avvenire che deve riprendere il suo posto di madre e di maestra delle nazioni civili.

L'africanismo di Corrado Brando non è che la reazione a tutta la viltà di cui era malata la moderna Italia di dopo

il 1870. Era la protesta contro la renitenza dei nostri capitalisti ad arrischiare i loro capitali in imprese di largo disegno, di forte organizzazione, di magnanimo slancio. Era una minaccia e una sfida contro gl'impacci di una burocrazia gretta, ignorante, parassitaria. Era un ammonimento contro la politica governativa, fiacca e mediocre all'interno, servile ed incoerente all'estero.

Per uscire da questa morta gora, per vincere l'afa opprimente di questa grigia atmosfera ci voleva uno sforzo eroico, e il d'Annunzio ricorse a un esempio che operasse sugli animi come un colpo di sferza in pieno viso. Gli effetti andarono contro le sue intenzioni: la reazione, la protesta, l'ammonimento al pubblico si ritorsero addirittura contro di lui.

Troppi problemi secondarî egli aveva accumulati, nella sua tragedia, intorno al principale: e troppa inondazione di luce incandescente aveva riversato sulla scena.

Egli si è troppo compiaciuto della sua virtù nel denudare la verità e le anime. Ha creduto di poterle trattare con quella plastica oggettività con la quale aveva trattato le cose materiali. Se perfino le cose materiali hanno il loro pudore e non vogliono apparire tali quali sono (*naturalia non sunt turpia*, ma non tutte sono estetiche, e il realismo ha avuto il torto di non tenerne conto), a maggior ragione hanno il loro pudore la verità e le anime.

Ora, il d'Annunzio ha voluto esporre la verità, spingendola fino alle sue estreme conseguenze, dove essa confina con l'assurdo, epperò si confonde facilmente con esso. Ha fatto esprimere alle anime fino i più intimi loro pensieri, fin quelli che noi non oseremmo dire nemmeno a noi stessi senz'arrossire.

Gli è successo quello ch'egli sa farci notare così bene nella *Contemplazione della Morte:* la troppa luce, invece di aiutare a veder meglio, abbaglia ed acceca. Il sole lo si può fissar meglio la mattina e la sera, anzichè nel meriggio.

Se vi accendono improvvisamente sul viso, a un palmo dai vostri occhi, una lampada ad arco voltaico, ne rimanete tanto offesi, che mandate súbito in malora la lampada ed il manovratore. E altrettanto è avvenuto al d'Annunzio di fronte al pubblico di *Più che l'amore*.

Con tutto ciò, se *Più che l'amore* non è un capolavoro artistico da mettere accanto alla *Figlia di Iorio*, esso è in compenso ancóra più importante della *Figlia di Iorio* per l'interpretazione della psicologia d'annunziana.

Tragedia moderna l'ha intitolata l'autore: ed è infatti modernissima. Opera « crepuscolare » anzi andrebbe detta, se mai qualunque altra.

Poichè in essa, più che in qualunque altra, del d'Annunzio o di chi si sia, è evidente quella continua « mescolanza di triviale e di grandioso », caratteristica per un momento storico di transizione, quella « eloquenza persuasa che affrontava diritta il vero con la parola propria anche se cinica, senza gingillarsi intorno al brutto con virtuosità di lungaggini ».

Sono parole che il Carducci adoperava a proposito di Augusto Barbier e che a me sembrano utilissime per significare anche quello che nel d'Annunzio indicai altre volte come l'indizio più manifesto del suo travaglio interno; di quel suo contrasto fra l'anima eroica di cui si sentiva pieno e la mediocre realtà circostante da cui si sentiva impedito.

« Io piango in te l'eroe degli orizzonti serrato contro un muro cieco! » dice un personaggio di *Più che l'amore* a Corrado Brando.

Corrado Brando si spezzò il capo contro il muro cieco. Gabriele d'Annunzio riuscirà invece a spezzare il muro e passar oltre.

« La Nave »

Nel suo teatro il d'Annunzio non si propone mai lo scopo di dimostrare la verità astratta della legge. Questo cómpito egli lo lascia ai filosofi.

Egli, da vero artista qual'è, si propone invece di mostrare, per via di esempi, la legge « nel suo divenire », ossia il divenire della legge.

Non *la legge* dunque gl'interessa, ma piuttosto *le leggi*. Perchè la legge esiste solo in quanto il suo concetto si perpetua e la sua funzione si manifesta attraverso il nascere, il vivere e il morire delle singole leggi.

Non basta. Più che al sorgere della prima legge (prima in ordine cronologico) nella storia del genere umano, egli s'interessa al sorgere delle singole leggi nella successione dei tempi. Egli ha osservato che ogni singola legge, dopo ch'è sorta, tende a cristallizzarsi: invece di essere un aiuto, finisce col diventare un impedimento per la vita individuale e sociale. Il passato grava sul presente con le sue consuetudini. La osservanza formale delle leggi, continuata anche quando le circostanze, da cui le leggi eran nate, sono essenzialmente mutate, soffoca ogni libertà di movimento. Bisogna quindi ogni tanto rompere le consuetudini e riconquistare la propria libertà rinnovando le leggi.

Il d'Annunzio vuole insegnare come e quando le leggi diventano dannose, come e quando bisogna rinnovarle. Vuole insegnare — insomma — come si conserva e come si riconquista la libertà.

Per questo egli predilige collocare i suoi esempî non in ambienti di pura fantasia, ma in ambienti reali. Ha cominciato dai tempi modernissimi con la *Città Morta* e con la *Gioconda;* li ha proiettati perfino nel futuro, con la *Gloria* e con *Più che l'amore*, perchè la sua ansia di azione preferiva esercitare la fantasia nel crear l'avvenire piuttosto che nel meditare il passato. Poi, egli allontanò l'ambiente verso l'immediatamente pre-moderno, verso il quasi-contemporaneo, come nella *Fiaccola sotto il moggio*, o verso il popolare, come nella *Figlia di Iorio*. Risalì al Medioevo con la *Francesca da Rimini:* ora egli vi ritorna con *La Nave* (1908).

In tutti questi ambienti, che appartengono a tempi di civiltà evoluta, l'umanità vi appare lottante fra i suoi istinti naturali e i freni della legge morale o sociale. Coloro che rilevarono la così detta *barbarie* dell'umanità d'annunziana non hanno osservato che un lato solo della sua umanità. Dovevano osservare anche quell'altro: il culto per la tradizione sacra della patria.

Nella *Nave* il d'Annunzio vi presenta, fin dalla prima didascalia, il popolo *libero* dei pròfughi (i fondatori della futura grandezza di Venezia): il popolo dei pròfughi, « francato dalle leggi della patria illustre ».

Francato dalle leggi della patria? — chiedete voi, stupiti. Non sembra che si voglia felicitarli come d'una fortuna? Loro! i cacciati dai barbari! i vinti di Aquileia!

Dalle leggi *di una patria illustre?* — Peggio ancóra, se dovevano rallegrarsi della caduta di una patria illustre! Dunque dovremmo desiderare il ritorno alla barbarie originaria?...

No, no. Il d'Annunzio vuol dire per l'appunto che egli non ce l'ha con la patria, da lui venerata, anzi, *perchè illustre,* ma che distingue la patria dalle sue leggi.

Distruggendo le leggi, non si distrugge la patria. Anzi, talvolta bisogna distruggere le leggi per salvare la patria. Come l'individuo deve riconquistarsi giorno per giorno la vita col proprio lavoro, così la società deve riconquistarsi ogni tanto la patria col rifondere le sue leggi: deve francarsi dalle leggi vecchie per darsene di nuove.

La *Nave* è il simbolo di questa umanità, sempre la stessa ma in cerca sempre di una nuova patria per il gran mare della vita.

L'ha battezzata *Totus Mundus,* Tuttilmondo, quella nave, e il d'Annunzio non poteva scegliere un simbolo più adeguato per significare l'uomo e l'universo, in quanto essi sono una realtà *concreta* ma in *perpetuo* movimento e mutamento di luogo, di tempo, di aspetti e di atti: come la nave sul mare.

Quel pugno di pròfughi, perdendo la patria, sono ricaduti in uno stato di barbarie primitiva: hanno perduto la patria, ma hanno riacquistato una libertà più grande di fronte alla vita. Devono approfittarne per rifabbricarsi la patria.

Hanno perduto la patria antica. Ma quella patria era illustre: ha lasciato loro, cioè, l'eredità di una tradizione, ricca di esperienza, di saggezza, di forza. Devono approfittarne per fabbricarsi una patria ancor migliore.

E l'umanità ricomincia la sua storia. L individuo, ricaduto nello stato di libertà selvaggia, è in balìa de' proprî istinti. Deve lottare contro sè stesso per vincere in sè la bestia e ridurla ad uomo.

Quel pugno di pròfughi è dilaniato dalle lotte partigiane, dove ogni singolo vuole imporre unicamente il proprio capriccio. In mezzo a quel caos di lotte faziose si logorano le migliori virtù della stirpe. Viene a mancare — sopratutto — l'energia. Vivendo così, la vita non ha scopo: non c'è energia nè per fare il bene nè per fare il male.

In mezzo a quella vita infeconda, si leva però una energia: è ancóra una energia della passione, ma è una energia invincibile: la lussuria.

L'impulso del sentimento è la forza primordiale dell'azione. Senza quello non si fa nulla.

Il d'Annunzio torna dunque al suo simbolo preferito dell'energia passionale, alla lussuria, e le dà per rappresentante, questa volta, Basiliola, figlia di Orso Faledro, il quale aveva capeggiato una delle più turbolente fazioni venete. Sopraffatto da' suoi avversarî, era stato accecato insieme ai suoi quattro figlioli: ora, Basiliola, scampata alla strage della famiglia, ne vuol fare vendetta.

Innamora di sè Marco Grático, il capo della fazione nemica e vittoriosa. Innamora di sè anche Sergio, fratello di Marco. Li aizza l'uno contro l'altro, fa che Marco uccida Sergio in duello,

Compiuto il fratricidio, sfogata cioè la passione fino al delitto, Marco rientra in sè stesso. Comprende di essere stato un cieco strumento di Basiliola e forma l'irremovibile proposito di liberarsene e d'espiare le proprie colpe. La sua espiazione sarà quella di guidare la nuova *Nave* della sua patria verso le sue nuove conquiste per i mari del mondo.

Basiliola, che ha raggiunto il suo scopo di vendetta, non si duole di essere condannata alla morte. Si duole soltanto che il vincitore non le renda gli onori a cui hanno diritto tutti gli avversarî che hanno valorosamente combattuto. Ella ha eseguito sino in fondo il suo piano di vendetta: ha dato al suo avversario un esempio di energia invincibile, gli ha insegnato come si ottiene quello che si vuole, a sfidare qualunque pericolo, a ridersi della morte.

Nei momenti in cui ella dominava l'anima e i sensi di Marco Grático, per tenerlo meglio in sua balía, ne spronava anche l'ambizione: e gli aveva fatto balenar lei i sogni di grandezza verso i quali avrebbe dovuto condurre la nave della patria. Senza il fratricidio ch'ella gli aveva fatto commettere, egli non avrebbe ora tanto ardore d'azione in sè stesso: non vorrebbe, per espiare il delitto e farlo dimenticare, compiere imprese eroiche a favore della patria.

Marco Grático, che non ha più ragione di temere il fascino di Basiliola, non ricusa infatti di onorarla. Solo, che l'onore consisterà nell'essere inchiodata viva, come figura di prua, sulla nave che sta per salpare.

Basiliola compie allora un ultimo gesto ove si sublima il significato eroico della sua volontà invincibile. « Come non fu d'altri, se non di quegli a cui *volle* donarsi », così non sarà se non di quella morte che vorrà scegliersi lei. E si getta spontaneamente tra le fiamme, facendo la stessa fine della Figlia di Jorio.

Dinanzi a questa suprema affermazione di energia, Marco Grático rinnova l'ordine di rendere onore all'eroina

della Volontà, e la nave quindi scende maestosamente nel mare e, fra il clamore della folla che rimane e della ciurma che parte, drizza la prora verso il dominio del mondo.

Il d'Annunzio con la tragedia della *Nave* ha riassorbito in una sola tutte le sue opere precedenti. Ha sintetizzato in un solo esempio il pensiero ch'egli era venuto sin qui svolgendo fase per fase. Ha rifatto la storia dell'umanità, inquadrandola nella storia d'Italia. Ha affermato che ogni azione riceve l'impulso da uno stimolo passionale (1): onde egli ha divinizzato la forza elementare dell'istinto, che opera in noi coi caratteri della fatalità. L'istinto ci trascina ad eccessi e ad errori: cagiona le colpe. Ma le colpe possono venire espiate. La nostra fragilità, cioè la nostra possibilità di commettere errori ed eccessi, è la base e la radice di quella fatalità che ascriviamo alle colpe.

All'inizio della storia del mondo c'è un fratricidio: Caino ha ucciso Abele. All'inizio della storia di Roma c'è un altro fratricidio: Romolo uccide Remo. All'inizio della storia di Venezia c'è di nuovo un fratricidio: Marco Grático uccide Sergio.

Il Bene procede passando attraverso il Male. La grandezza di Venezia passa attraverso il delitto: il fratricidio di Marco Grático, la vendetta di Basiliola.

La nostra coscienza morale tende naturalmente a protestare contro una teoria che legittima in certo qual modo il delitto, che lo consacra addirittura, facendone una con-

(1) E questo egli lo ha affermato sopratutto nei riguardi dell'Italia. « Niente ella può (l'Italia) *senza passione*. E io non voglio se non eccitare *la sua passione*. Una gente, come quella che mi ha creato, ha tanta più possa di ascendere *quanta più passione* si addensa negli elementi vitali che per diversità e per contrasto costituiscono la sua natura verace ». Sono parole del d'Annunzio durante il periodo dell'azione (di cui ci occuperemo nell'ultima parte del nostro libro), ma che servono mirabilmente a spiegare lo spirito onde è animata la *Gloria*, *Più che l'amore* e la *Nave*.

dizione d'ogni buona azione, come un precedente necessario e quasi meritorio.

Ma, giudicando oggettivamente e astenendoci dalle esagerazioni, questa non è che la mera constatazione della realtà. Ormai sappiamo che cosa intendesse dire il d'Annunzio con la sua esaltazione del delitto puro, necessario, « sacro alla dimane »; e abbiamo fatto tutte le osservazioni opportune per non fraintendere.

Basiliola ha qui due significati. Non rappresenta solamente il delitto, ma anche l'energia della passione, e questo secondo è il più importante. Essa rimane sempre la bestia selvaggia che rugge dentro ciascuno di noi e che bisogna dominare.

Nella *Fiaccola sotto il moggio* il d'Annunzio l'ha fatta uccidere: Angizia Fura non meritava altro.

Ma nella *Gloria* era stata considerata sotto un altro punto di vista: Elena Comnèna era una forza e viene onorata almeno come tale.

Nella *Nave* essa viene apprezzata solo per quello che vale: si onora ma si sopprime. Angizia Fura si fonde con Elena Comnèna in Basiliola.

Basiliola finisce come Mila di Codra tra le fiamme purificatrici del fuoco, ma Basiliola supera Mila di Codra. Tra le fiamme deve perire soltanto il peggio della passione: il meglio deve sopravvivere. Aligi rimane stordito, non comprende, crede e crederà sempre che in Mila ci fosse soltanto il peggio; vede e vedrà in lei soltanto una creatura del Male. Ma in Marco Grático trasmigra e si salva e continua ad operare il meglio di Basiliola: l'esempio della sua energia.

L'uomo ha compiuto tutto il suo ciclo. Ha esperimentato tutte le seduzioni della passione. Ha peccato. Ha lottato. Ha vinto. Ha conquistato l'equilibrio tra la ragione e i sensi. Ha imparato ad agire energicamente ma equilibratamente.

Per accingersi all'impresa di guidare la patria verso maggiori destini, conveniva prima eliminare dalla vita civile gli eccessi della passione, impedirle di esercitare la sua influenza con padronanza tirannica ed assoluta.

Può darsi che il d'Annunzio, accentuando il potere della passione, come eliminandola — alla fine — del tutto, abbia anche lui passato il segno ed abbia impedito al pubblico di cogliere súbito il vero significato morale di Basiliola. Ma, insomma, per chi ben ci rifletta, il significato non può essere altro.

Così, può darsi che il d'Annunzio, accentuando troppo il pensiero della Patria, abbia impedito di apprezzare appieno il pensiero più universale di umanità, che anima tutta la tragedia. Il d'Annunzio sa esser Romolo fondatore della patria: ma non poteva dimenticarsi di essere anche Ulisse esploratore del mondo.

L'uomo della patria si fonde in lui con l'uomo del mondo. Egli si entusiasma tanto di essere italiano, perchè l'italiano è l'uomo più internazionale: ama l'Italia, non perchè l'Italia sia la sua patria, ma perchè l'Italia è la patria delle pàtrie.

L'episodio, dove rifulge più eroicamente questo magnanimo pensiero universale, che trascende il pensiero della patria, è quello nel quale Marco Grático va scegliendo la ciurma per la nuova nave. È un episodio d'una sublime liricità, degno della più eccelsa poesia umana.

I cittadini, dice Marco Grático, si dividono in due categorie: quelli che restano a custodire il suolo sacro della patria, come il tempio della sua civiltà, e quelli che portano la sua civiltà per il mondo, che vogliono estenderla sino agli ultimi confini del mondo e ne sfidano tutti i disagi e i pericoli, anche se non dovessero tornare mai più, anche se dovessero morire lontani, col solo ricordo della patria nel cuore.

Il cittadino che ama la patria ma va per il mondo, che va per il mondo ma pensa sempre alla patria, è indub-

biamente più uomo del cittadino che resta. Come il soldato che combatte al fronte ha indubbiamente maggior merito di chi rimane all'interno per attendere al rifornimento dell'esercito.

Quando Marco Grático ha già completo il numero della ciurma e gli manca soltanto il piloto, ecco che tra la folla s'avanza il vecchio Lucio Polo. Egli ha la tempra indomabile degli Ulissidi; è carico d'anni e d'esperienza, ma sotto i suoi capelli canuti arde inestinguibile la brama di nuovi rischi e di nuove conoscenze.

E ancora una volta il d'Annunzio trova per questo Ulisside, che scongiura Marco Grático di prenderlo seco sulla nave, parole d'eloquenza eterna, da mettere a paro con quelle dell'Ulisse dantesco:

Giovine, per i segni delle Stelle
a cui tanti e tant'anni furon fisi
questi miei occhi logori, anche me
prendi su la tua Nave! Non mi giova
finire negli stagni, e tra le melme
delle fiumane. Quanti luoghi ho visto,
quante mai genti per il chiaro mondo
ove che sia, sempre miglior servigio
a cercare! Tre volte ho rotto; sette
ho superato le Colonne; un giorno
ed una notte ho dimorato solo
sopra un rottame là nel mezzo mare;
sono stato in pericoli di fiumi,
in corsi di corsàli, in fame in sete
in freddo, in ogni stretta. E chi rimemora?
...Che mi giova? Chi nòvera le cose
che passano? O Navarco, io voglio ancóra
scrutare dalla prua le Stelle eterne.
Se l'occhio falla, il cuore esperto sa.
Non lasciarmi perire negli stagni.
Prendimi teco all'ultima fortuna.
Non è mai tardi per tentar l'ignoto.
Non è mai tardi per andar più oltre.
E non temere; chè la mia saggezza
appreso ha tutte le parole, tranne
una. Non ti dirà giammai: « Rimànti ».

« Fedra »

Con Basiliola il d'Annunzio aveva rappresentato, nella *Nave*, l'energia positiva della passione (sentimento e volontà), la quale, se da un lato distrugge, dall'altro però — anche — crea. Semina spesso il Male, ma dal Male sa far germinare anche il Bene.

Il simbolo di questa energia, essendosi combinato nella parte di Basiliola con la storia della sua vendetta familiare, non risultò molto chiaro.

Onde il d'Annunzio riprese ancora una volta il suo tèma, lo isolò dall'idea della vendetta, volle darci un simbolo della passione con la massima evidenza rappresentativa, accentuandone l'intima essenza e la sua funzione sociale, ma sopratutto il suo carattere di *necessità*.

Questo egli fece con la nuova tragedia in versi, *Fedra* (1909).

Siamo in un'epoca mitica, ma nemmeno ora in un'epoca puramente fantastica. Siamo ancóra in un ambiente di civiltà, ove si tratta di far rifulgere la verità offuscata dalla consuetudine sociale delle leggi antiche: cioè, che, al di sopra di tutte le leggi, v'è una legge arcana, la legge delle leggi, la quale regola il divenire eterno delle leggi e consiste nel far nascere il Bene dal Male per un'alterna vicenda di colpe e d'espiazioni.

> *Il mio nome è ineffabile*
> *come il nome di chi sovverte* antiche
> leggi *per porre* una sua legge arcana.

In questi versi sembra ancóra echeggiare il principio individualistico della *Rosa* e del *Giglio*. Ma il concetto viene súbito chiarito nell'ulteriore diverbio tra Fedra ed Etra:

> *Non io parlo a te,*

dice Fedra alla madre di Tesèo,

> impietrita *virtù della vecchiezza,*
> *Etra, che sei più sorda della rupe*
> *a cui t'addossi.*

Etra è l'umanità che ha smarrito il senso dell'eterno *divenire della legge.*

Quando noi diciamo di essere tutti figli di Adamo ed Eva, e d'avere in noi l'eredità del peccato originale, commesso dai nostri progenitori, non facciamo che tradurre nel linguaggio del mito la constatazione di una nostra caratteristica fondamentale: la fragilità morale, la tendenza all'eccesso, sia nel troppo sia nel troppo poco (direbbe Dante).

Fedra è l'eroina di un mito simile al cristiano. È anch'essa una rappresentante del genere umano, la quale porta in sè i germi ereditarî di un peccato: la sua stirpe discende dal Sole, ma sua madre fu soggetta alla lussuria, fino a cercare un congiungimento con una bestia.

Così Fedra s'innamora del suo figliastro Ippolito: e la sua passione assume una violenza irresistibile. Tenta di sedurre Ippolito, ma non vi riesce. Accecata dall'ira, lo calunnia al marito, facendogli credere d'essere stata, invece, forzata da Ippolito all'incesto. Il marito di Fedra e padre d'Ippolito invoca dagli dèi il castigo della morte contro il figlio. E gli dèi lo esaudiscono. Fedra allora confessa la calunnia e sfida gli dèi a colpirla. E Fedra muore, colpita dagli dèi, accanto al cadavere d'Ippolito, ch'ella ha fatto morire.

Che c'è di nuovo, in questa *Fedra*, creatura e simbolo della vecchia lussuria?

C'è una maggior coscienza di sè stessa. Si giudica, si apprezza, si condanna e si castiga da sè.

Mila di Codra e Basiliola s'erano pure date alle fiamme da sè: ma il significato simbolico della loro figura era andato confuso in parte fra le peripezie della favola. Il loro gesto finale non era stato così sapientemente preparato come la conclusione di un processo logico, tenuto sempre dinanzi agli occhi dello spettatore, dal principio alla fine della tragedia, e svolto serratamente di episodio in episodio,

senza tasciarlo smarrirsi mai per i viottoli di problemi secondarî.

Fedra pone l'enigma della sua vita, ossia esprime la contradizione innata nella natura umana, con questi versi, che il d'Annunzio diede anche per motto alla tragedia:

Or chi,
dimmi, domò col fuoco il fuoco? Or chi
spense là face con la face? Or chi
con l'arco ferì l'arco?

Ossia: la passione è una forza tale che per ispegnerla non c'è che sodisfarla, avvenga quello che vuole.

Leonardo, nella *Città Morta*, piuttosto di commettere l'incesto, uccide la sorella: e l'atto di lui sembra un eroico gesto di liberazione dalla tentazione del peccato.

Anche Ippolito resiste alla tentazione, ma sconta la sua resistenza con la morte: non uccide, ma viene ucciso. Invece dell'esaltazione per l'eroismo della sua purezza, si leva intorno al suo cadavere l'elegia del compianto.

Il padre, che primo aveva invocato su di lui la morte, ora se ne pente:

ho ucciso quella che nessuno
degli uomini mortali e degli Iddii
eterni uccise mai:
la speranza.

Ossia: per rispettare la lettera della legge (una legge antica), ho impedito alla vita di vivere. Ippolito rappresentava la gioventù, la vita dell'avvenire (o l'avvenire della vita). Se, per vivere, egli doveva commettere magari un incesto, non era meglio che lo commettesse?

Marco Grático, dopo il peccato, sente raddoppiarsi l'energie della vita: la sua vita sarà un'espiazione, ma sarà vita (« Il peccato m'è divenuto ardore »).

Ippolito invece non ha peccato, ma è morto. Non ha fatto il male, ma ora non può far più nemmeno il bene.

Fedra spinge il suo ragionamento ancora più in là: se gli dèi ci hanno fatti così, se ci hanno infusa questa tendenza al peccato (ecco l'enigma!), perchè noi dobbiamo tormentarci tanto, sforzandoci di resistere al peccato?

La nostra coscienza moderna (e — credo — la coscienza di tutti gli uomini normali d'ogni tempo) ragiona in altro modo: posto pure che noi siamo nati così (dico la stessa cosa di Fedra, prescindendo soltanto dagli dèi), posto che siamo nati con la tendenza al peccato, che ci resta a fare? Peccare meno che si può! Se nascete con un difetto fisico, voi non lo aggravate, ma cercate di correggerlo. E dei difetti morali perchè non faremo altrettanto?

Ma Fedra ragiona secondo una mentalità religiosa e crede che anche l'amore venga dagli dèi. Se la dea Venere esiste, se le ha infuso lei la sua passione incestuosa, perchè non si dovrebbe sodisfarla? perchè ha lasciato che Ippolito, piuttosto di sodisfarla, morisse?

Ippolito dunque, resistendo a Venere, ha dimostrato che gli dèi non hanno alcun potere. Fedra si ribella agli dèi come a tiranni ingiusti e li rinnega.

A questo punto, la tragedia di Fedra potrebbe parere un *tramonto degli dèi;* potrebbe cioè interpretare il momento filosofico dell'umanità, quando la nostra coscienza s'accorge che gli dèi non esistono fuori di noi ma solo dentro di noi, che sono le nostre stesse passioni, alle quali abbiamo dato il nome di dèi. L'uomo è diventato autonomo di fronte alla propria coscienza e non ha più bisogno di una credenza religiosa.

Senonchè, non avremmo con ciò risolto ancóra il problema morale. Ammesso che, invece degli dèi, esistano soltanto le nostre passioni, come dovremo trattarle?

Fedra, sulla fine della tragedia, quando ha proclamato il tramonto degli dèi, poichè, dopo aver suscitato le passioni umane, non concedono di placarle, e non aiutano

i loro devoti, sfida gli dèi a punirla della sua ribellione; sfida sopratutto la dea Artèmide, di cui Ippolito, poco prima di morire, aveva inutilmente invocato il soccorso.

È un momento solenne, nel quale si attende la rivelazione della potenza divina. Se gli dèi esistono, se Fedra ha proferito una bestemmia, Fedra sarà certamente punita.

Orbene. Se il d'Annunzio avesse voluto fare della sua tragedia un altro *Prometeo liberato*, come quello dello Shelley, o un altro *Crepuscolo degli dèi*, come quello del Wagner, la sfida di Fedra sarebbe dovuta rimanere senza risposta. Invece, la dea Artèmide scocca la sua freccia mortale e Fedra cade, punita del suo sacrilegio.

L'ultima parola rimane agli dèi. Fedra potrà affermare morendo, come Francesca da Rimini nell'Inferno di Dante, la potenza del suo amore che vivrà pur dopo la morte, ma sarà una immortalità che si perpetua nel regno della dannazione e della morte eterna.

La vittoria definitiva nel mondo morale dei vivi resta agli dèi.

La *Fedra* non è un *Prometeo liberato* nè un *Crepuscolo degli dèi*. È la Vittoria dell'Uomo su sè stesso, è la Vittoria della legge morale sulla passione, vittoria duramente riportata, attraverso una lotta duramente sostenuta, ma pur sempre vittoria.

L'enigma di Fedra è risolto. Abbia pure la passione qualche cosa di divino per la sua energia, si possano pure espiare i suoi eccessi convertendo i rimorsi della colpa in ardore d'espiazione, abbia pure diritto alle sue attenuanti per quello che ha d'irresistibile e di fatale, rispetto alla nostra responsabilità; la legge alla quale dobbiamo attenerci nel trattarla sarà sempre quella che ci consiglia e c'impone non di abbandonarci incondizionatamente a' suoi impulsi e nemmeno di eliminarla incondizionatamente dalla nostra vita, ma — semplicemente — di

saperla frenare, utilizzandone tutto il bene e impedendo, limitando, espiandone (quando altro non si possa) tutto il male.

È un insegnamento, al quale il d'Annunzio arriva faticosamente, di tappa in tappa, ma che viene sempre più illimpidendosi e integrandosi di nuovi elementi e arricchendosi di nuove applicazioni e concretandosi in una formola sempre più ampia e profonda.

Nella tragedia di Corrado Brando abbiamo visto come ci può essere a questo mondo qualche cosa che valga più dell'amore: e l'amore di Maria, ossia l'amore in quanto esso ha di meglio, s'inchinava e collaborava a ciò che valeva più dell'amore.

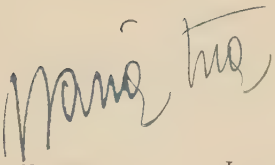
Nella tragedia di Marco Grático abbiamo visto servire a questo *qualche cosa* sino l'amore per Basiliola, ossia l'amore in quanto esso ha di peggio.

Nella tragedia di Fedra abbiamo visto la povera bestia umana divincolarsi ancóra una volta fra il tormento dei proprî istinti, ma cedere — da ultimo — sconfitta, dinanzi all'impero della legge morale, riconosciuta come valore sopra tutti i valori.

4.

DAL *MARTIRIO DI SAN SEBASTIANO* A *LA CROCIATA DEGLI INNOCENTI*

I drammi della purificazione — « Il martirio di San Sebastiano » — « La Pisanella » — « Parisina » — « Il Ferro » — « La Crociata degli Innocenti »



I drammi della purificazione. « Il martirio di San Sebastiano »

Leggiamo l'ultima sfida che Fedra scagliava, sulla fine della tragedia d'annunziana, alla dea Artèmide, dopo avere proclamato che Venere stessa era decaduta dalla sua potenza e che « i suoi fuochi erano spenti » per sempre.

Ah, m'hai udito, dea! Ti vedo bianca
Bianca ti sento in tutta me, ti sento
gelida in tutta me, non pel terrore;
non pel terrore, chè ti guardo. Guardo
le tue pupille, crude
come le tue saette. E tremo, sì,
ma d'un gelo che infuso m'è da un'altra
ombra, ch'è più profonda della tua
ombra. Ippolito è meco.
Io gli ho posto il mio velo, perchè l'amo.
Velato all'Invisibile
lo porterò, su le mie braccia azzurre,
perchè l'amo. O Purissima, da te
ei si credette amato, e ti chiamò.
Ma l'amor d'una dea può esser vile.
Mirami. Vedo porre la saetta
sul teso arco lucente.
Nel mio cuore non è più sangue umano,
non è palpito. E giugnere col dardo
non puoi l'altra mia vita. Ancora vinco!
Ippolito, son teco.

Leggiamo ora i primi periodi del *Martirio di San Sebastiano*, mistero drammatico che il d'Annunzio faceva rappresentare in francese e pubblicava poi anche in italiano, nel 1911.

« Buona gente », — raccomandava il *Nuncius* del prologo agli spettatori — « un po' di silenzio!

« Siate raccolti, in presenza di Dio, come nella preghiera: perchè saprete qui, per mistero, la santissima sofferenza di quel martire adolescente che attinge eterna giovinezza alla fontana del suo sangue. Per i Chiodi, la Spugna e la Lancia, assai umilmente vi preghiamo. Benedetto colui che tacerà e davanti a sè guarderà *senza far contesa nè tenzoni*. Sentite, buona gente, i suoni che muovono entro i cuori vostri il sogno, prima che il velo si levi su questo rosso amore infinito ».

Si direbbero, quella invettiva di Fedra e questa esortazione del *Nuncius*, scritte da un medesimo autore, a distanza di un solo paio d'anni? Un medesimo autore ha potuto dunque dare un'espressione tanto efficace a un sentimento di rivolta quale appena osiamo attribuire al Titano Promèteo sfidatore di Giove, e a un sentimento di rassegnazione quale si trova ne' più eroici campioni dell'umiltà cristiana?

Che cosa è intravvenuto, in quei due anni che separano la *Fedra* dal *Martirio di San Sebastiano*, perchè il d'Annunzio potesse compiacersi di argomenti drammatici e d'intonazioni stilistiche sì diametralmente opposte?

Qualche cosa — di quelle cose che valgono a fare una grande impressione, se non a mutare un carattere addirittura, — era avvenuto di certo: e voi già lo sapete dalla *Contemplazione della Morte*.

Veramente, a spiegare la differenza fra i due brani che testè ho riportati, basterebbe la riflessione che il d'Annunzio era un artista, e, se fare dell'arte vuol dire — sopratutto nel teatro — far parlare i singoli personaggi

secondo la loro varia e magari diversissima natura, questo sarebbe anzi un momento bellissimo per rispondere a tutti coloro che hanno negato al d'Annunzio la capacità d'interpretare oggettivamente altri caratteri che non fossero il suo: — Ecco, vedete ch'egli, qui, dimostra proprio una straordinaria capacità d'interpretare oggettivamente il mondo degli uomini, ch'egli non impone a tutti quanti la sua personalità, ma sa trasmigrare dall'anima di uno all'anima degli altri, sa immedesimarsi via via nell'anima di ciascuno con tanta pronta e sicura facilità da farci piuttosto dubitare che si tratti sempre d'un medesimo autore!

Coloro che, badando appunto a questo, sentenziarono: il d'Annunzio non ha per sè stesso alcuna personalità, non fa che prestare la sua voce agli altri; e lo accusarono perciò di dilettantismo e perfino d'istrionismo, gli fecero forse una censura più offensiva nelle loro intenzioni, ma si allontanarono meno dal vero.

Il fatto è che, quando vediamo un medesimo autore bersagliato da critiche sì diametralmente opposte, la verità sta nel mezzo.

Il d'Annunzio possiede la facoltà di oggettivare i suoi personaggi, come è logico attendersi da qualunque autore drammatico, e sa dominare il mondo del suo teatro con quella unità spirituale che è pure altrettanto logico attendersi da ognuno che abbia, come tutti dal più al meno hanno, e i drammaturghi più di tutti, una propria concezione della vita e si propongono di applicarla nella propria condotta e di farla applicare anche dagli altri.

Orbene, questa unità spirituale risulta pure nel passaggio dalla *Fedra* al *Martirio di San Sebastiano*.

Fra i due passi da me riportati c'è molto meno distanza di quanto vi ho fatto credere sin qui, per avere l'occasione d'indurvi ad alcune considerazioni introduttive, che non mi erano parse fuor di proposito.

La distanza fra l'uno e l'altro passo è superata dalla soluzione che il d'Annunzio aveva dato alla sua tragedia

Fedra. Rammentate? Il d'Annunzio non aveva avuto le esitazioni dello Shelley nel suo *Promèteo Liberato:* non aveva ammesso la riconciliazione dell'Uomo con Dio neppure in forma larvata nè attenuata.

L'Uomo rinnega e sfida Iddio fino alle ultime conseguenze. Ma, quanto alla conclusione filosofica, il pensiero del d'Annunzio è pari a quello dello Shelley e si riaccosta al pensiero di Eschilo e di Dante più che non abbia fatto lo Shelley. Non è Fedra che vince, in definitiva: ella è vinta da Artèmide, che la saetta e la uccide.

Nel dramma dello Shelley, Giove — da ultimo — viene sconfitto e sparisce: la religione, cioè, dinanzi al lume della Ragione umana, dovrebbe tramontare per sempre. Ma poichè Dio rappresentava pur sempre, anche per lo Shelley, la legge ottima, quella dell'armonia e dell'equilibrio, egli sostituisce a Giove la divinità dell'Amore.

Nel d'Annunzio, il simbolo è più chiaro: la superiorità del principio divino sul principio umano ossia, dell'armonia sull'individualismo, vi è assolutamente affermata, senza tuttavia rinunciare a mettere nello stesso tempo in rilievo quella differenza che stava tanto a cuore allo Shelley.

Giove rappresentava una divinità inferiore: la falsa religione, la fede — cioè — che crede nell'esistenza reale e materiale di Dio, non accorgendosi che Dio è un simbolo della nostra fantasia per immaginare l'ideale della perfezione: è la religione degenerata in superstizione, che si fonda sull'errore e sulla violenza, sull'ignoranza e sull'intolleranza.

A Giove corrisponde — nel d'Annunzio — la divinità di Venere. Venere è l'Amore degenerato in lussuria. Ma, come lo Shelley a Giove contrapponeva l'Amore, così il d'Annunzio a Venere contrappone Artèmide, la dea della Purezza per eccellenza, della Purezza spinta fino alla rinuncia dell'amore sensuale, fino al vóto di verginità perpetua.

Se da una parte il d'Annunzio ha posto così in maggior evidenza l'antitesi fra i due concetti della Lussuria e dell'Amore, e — per mezzo di questi — l'antitesi fra i due concetti della falsa e della vera religione, d'altra parte non si può nascondere che il d'Annunzio, per reagire agli eccessi della Lussuria, è passato ad un eccesso opposto.

Artèmide è un ideale romantico, non classico. L'Amore che rinuncia ai sensi è un amore disumanizzato. Nella *Figlia di Iorio*, l'Amore che si libera dalla schiavitù della lussuria senza rinunciare alla sua legittima parte di sensualità, il d'Annunzio lo aveva significato col desiderio matrimoniale di Aligi e di Mila. Ed era stato più umano.

Fra il trionfo del pensiero divino significato nella *Fedra* da Artèmide e il concetto dell'Amore che inspira il *Martirio di San Sebastiano* c'è un brevissimo passo. Lo spirito eroico ha preso la mano al d'Annunzio. Eroico nel periodo del Male, aveva esaltato la Lussuria; eroico nel periodo del Bene, esalta ora l'Amore purissimo, disinteressato, l'*amore dell'amore*, come lo abbiamo inteso dire più volte. Formola pari a quella dell'*arte per l'arte*, da lui applicata nel campo estetico.

Come un soffio di delirio mistico anima e percorre da capo a fondo questo mistero.

In che modo sia avvenuta tanta trasformazione, perchè l'Amore debba essere proprio così e non altrimenti che così, ossia perchè la religione cristiana dovesse prevalere sulla religione pagana, — il d'Annunzio non lo dice. Ha ritenuto sufficente esporre il fatto come fatto e non ha ritenuto necessario compiere alcuno sforzo per persuaderci ch'esso era un fatto *naturale*, frutto di un logico svolgimento di singole fasi.

E, per vero, chi ha mai capíto finora la logica della natura? Chi poteva assicurare che il d'Annunzio, méssosi una volta sulla via della perdizione, si sarebbe, tutt'a un tratto, ravveduto e si sarebbe poi messo per la via della

salvazione? Chi avrebbe potuto garantire che non accadesse precisamente il contrario, che non accadesse anche del d'Annunzio quello che abbiamo visto in tanti altri casi, cioè, che un uomo, una volta pervertito, non tornò più indietro, ma affrettò con ritmo sempre più accelerato la sua rovina definitiva o, quanto meno, rimase mascalzone tutta la vita?

Dante non ci ha dato neppur lui una vera spiegazione del proprio ravvedimento: fu una grazia, fu un miracolo, il miracolo della grazia, la grazia del miracolo, ci ripete di continuo: e noi ne sappiamo quanto prima. È un fatto, è avvenuto: se non possiamo comprenderlo, lo vediamo.

E questo forse importa di più che darcene una spiegazione filosofica: o, almeno, è la spiegazione più persuasiva che noi possiamo darci.

In tutta la conversione dell'Innominato, nei *Promessi Sposi*, la parte più debole, meno persuasiva e (per fortuna) più inutile, è appunto quella dove il Manzoni si sforzò di spiegarci « come l'Innominato si fosse convertito ».

E il d'Annunzio, fatte le debite proporzioni nel resto, non era una tempra da Innominato?

L'enigma di Fedra diceva che l'*arco doveva ferir l'arco*. Non si guariva cioè dalla passione che sfogandola. Ma lo sfogo della passione era la colpa e la pena della passione. La passione colpiva sè stessa: sfogandosi, si appagava, sì, ma uccideva e puniva sè stessa.

Sebastiano, mentre assiste, capo degli arceri pagani, al supplizio dei due giovani martiri cristiani, Marco e Marcellino, vien preso così fortemente da quel sublime spettacolo d'eroismo, ch'egli non s'accorge nemmeno che — frattanto — la sua mano sanguina, ferita dall'arco stesso al quale s'appoggia.

Senonchè, questa simbolica ferita è ben diversa da quella di Fedra. Stavolta la ferita genera la salute. L'arco ferisce, sì, ma nello stesso tempo risana.

Ossia: l'esperienza del male lascia in noi tali piaghe da convertirci al bene. Il male guarisce da ultimo sè stesso con le sue proprie conseguenze.

Se il d'Annunzio non avesse avuto il suo periodo di peccato, non avrebbe poi avuto il suo periodo di espiazione.

Il ragionamento, ripeto, non è fondato sulla logica, perchè non tutti si redimono (altrimenti, non avrebbe avuto Dante da riempirne un Inferno!): e guai se, per fare il bene, fosse obbligatorio, come parrebbe stando a queste dottrine, almeno un breve tirocinio alla scuola del male!

Ma, insomma, il ragionamento s'attaglia esattamente al caso del d'Annunzio e de' suoi pari, e s'attaglia senza dubbio, fatti gli opportuni adattamenti, a una gran parte del genere umano (altrimenti, non direbbe il Vangelo che perfino l'uomo giusto pecca sette volte al giorno: figuriamoci poi gli altri!)

La vita, scriveva il d'Annunzio nel *Fuoco*, è un arco, teso dalla forza. La forza era per lui la passione.

« Quest'arco » — dice ora Sebastiano, impugnando l'arma che l'ha ferito — « raffigura la Santa Trinità. Il fusto è il Padre, la corda è lo Spirito, il dardo impennato è il Figlio che diede il suo sangue. Nè vi saranno altre macchie che quella del sangue caduto dalle mani e dai piedi del Signore ».

Siamo apparentemente entro il vecchio circolo d'idee: quel dardo lanciato dall'arco, quel sangue fatto zampillare dal dardo ci ricordano l'idea della colpa inevitabile e quasi necessaria per fare il bene.

Ma stavolta il sangue non significa la colpa: significa piuttosto il dolore, il dolore che noi non possiamo evitare neppure quando facciamo il bene.

Del male se ne faceva prima (nel periodo del *Piacere* e del Superuomo). Del male se ne fa ancora (nel periodo del ravvedimento). Ma è un male, ora, essenzialmente diverso, che va inteso in due significati e valutato in due modi diversi. Il primo era veramente colpa e delitto; il

secondo era il male veramente scusato e giustificato e quasi quasi consacrato dalla stessa Morale.

Cristo, sulla croce, vede piangere a' suoi piedi la Madre; ma non per ciò s'arresta la redenzione di tutto il genere umano. I due martiri cristiani, Marco e Marcellino, vedono di fra i tormenti, disperarsi e straziarsi la madre loro, per loro; ma non per ciò recedono dal proposito di morire anch'essi per amore del genere umano, e, lungi dall'ascoltare le implorazioni della madre e delle sorelle che li scongiurano, in nome di tutti i più forti affetti familiari, a rinnegare il Cristo, comunicano alla madre stessa la loro fede sino a trasformare l'abbattimento del suo dolore nella più vertiginosa ebrezza di sacrificio.

Ricordate quello che dicevo del « delitto necessario » attribuito dal d'Annunzio a Corrado Brando in *Più che l'amore?* Lì, il pubblico non s'era lasciato convincere che quel delitto fosse proprio tanto necessario. Ma qui, dinanzi a questo esempio di abnegazione eroica, chi si sente il coraggio di metter fuori i suoi *ma*, i suoi *se?* Chi non si sente piuttosto travolgere irresistibilmente nel turbine di questo delirio mistico?

Ma osservate quale inversione di termini sia frattanto avvenuta. Nell'esempio di Corrado Brando c'era qualche cosa che doveva valere più che l'Amore: nell'esempio di Marco e di Marcellino l'Amore invece è più di *qualunque cosa.*

Gli è che questo amore è un altro amore: è un amore più ampio di *quell'altro,* che non lo rinnega, ma lo include; riconoscendo però che esso è un amore più piccolo, da subordinare, e talvolta anche da sacrificare al più grande, se non si vuol perdere il grande e il piccolo insieme.

« Ho avuto anch'io tre anime e tre armature dalla mia madre, come Erilo re di Preneste », dice Sebastiano. Sembrano parole dette per il d'Annunzio.

Quali siano le tre anime, lo sapete dai tre cicli delle poesie e dei romanzi. Dopo avere errato da un estremo

all'altro, il temperamento eroico del d'Annunzio ha raggiunto alfine l'equilibrio: l'equilibrio massimo, intendiamoci, concesso a un temperamento eroico, che non è da confondere con l'equilibrio cui aspira un temperamento normale. Ambedue realizzano il loro equilibrio nello stesso campo dei rapporti fra individuo e società, ma ciascuno in un suo proprio settore: ossia (fuori di metàfora) in maniera e misura diversa.

La terza reincarnazione dell'anima d'annunziana ha trovato l'equilibrio in questa esaltazione eroica dell'Amore: dove l'individualismo non è sacrificato all'altruismo o l'altruismo all'individualismo (come avviene in entrambe queste tendenze estreme, prese ciascuna singolarmente), ma dove l'individuo trova la sua maggior somma di sodisfazioni nell'affermare sè stesso con un atto supremo di autodedizione all'ideale sociale.

Sangue, cioè delitto e dolore, come diceva — prima — il d'Annunzio, ce ne sarà ancóra. Ma d'ora in poi, se il sangue macchia, non sarà più la macchia del delitto. « Non vi saranno altre macchie che quella del sangue caduto dalle mani e dai piedi » di Cristo. Ossia, in altre parole: se si ha da soffrire o da far soffrire, sia sempre per amore del prossimo.

Il sangue fatto versare da Fedra è meno giustificato del sangue fatto versare da Cristo.

Questo è il responso della terza anima d'annunziana, incarnátasi in San Sebastiano.

« La Pisanella »

Equilibrio — ho detto — da temperamento eroico era quest'Amore che identificava sè stesso con un momento eccezionale dell'amore, quello del sacrificio.

Ma il d'Annunzio, ho detto altre volte, era un temperamento classico, e il temperamento classico non prescinde dalla realtà. Il senso del reale è una pietra angolare della personalità d'annunziana.

Per quanto invasato dal suo nuovo spirito eroico, che lo traeva verso l'esaltazione mistica del Bene, egli non poteva non sentire la protesta dell'antico d'Annunzio contro l'esclusivismo dell'Amore di San Sebastiano, nel quale i diritti del Corpo eran quasi nulli dinanzi ai diritti dello Spirito.

Nel *Martirio di San Sebastiano* abbiamo, sì, la *Femmina febbricitante*, che ci sta a rappresentare la sensualità, redenta dall'amore: « tutta la mia vergogna, tutta la mia vergogna si trasfigurò, candida, in un miracolo d'amore ».

Ma perchè rappresentar sempre la sensualità sotto l'aspetto del peccato? Non v'è, nella sensualità, anche una parte legittima, da considerare con simpatia e senza turbamento, come sapeva fare San Francesco?

Da questo bisogno, di mettere in più giusta luce la parte legittima dei sensi, direi nata *La Pisanella*, commedia (notate bene, non tragedia!) in versi, scritta del pari in francese, come il *Martirio di San Sebastiano*, e poi tradotta in italiano, nel 1913.

Il soggetto è ancóra la redenzione dell'Amore. Ma il d'Annunzio la inquadra entro la cornice di una più serena concezione mistica, della concezione francescana, la quale ha notoriamente tante affinità col suo classicismo.

La commedia non è delle più felici per chiarezza d'idee. Troppi sono i punti dove gli episodî s'intrecciano e i pensieri s'accumulano in modo da non lasciar distinguere perspicuamente il filo conduttore della favola. Certe scene si dilungano in troppi particolari, che hanno tolto all'idea centrale lo spazio e la possibilità di concretarsi e di svilupparsi in un'ossatura teatrale saldamente architettata.

Basiliola e Fedra erano state i simboli della passione erotica peccaminosa. Mila di Codra però era già una *Traviata* redenta dall'amore. La Pisanella è una sua sorella d'anima.

Era una celebre cortigiana del Medioevo, nativa di Pisa. Durante le sue peregrinazioni, venuta nelle mani dei Saraceni, era stata catturata insieme con molta preda da alcune galee cristiane, che davano la caccia ai pirati del Mediterraneo. Nella spartizione della preda, sull'isola di Cipro, ove i cristiani erano approdati, nascono grandi questioni tra i vincitori, per la vendita della schiava bianca, « la rosa del bottino ». L'intervento di Sire Ughetto (fratello d'anima, questo, di Aligi) tronca ogni questione e la schiava bianca viene liberata e ospitata in un convento di Clarisse.

Qui, mentre la Pisanella vive, tutta rigenerata, secondo la regola francescana, e le monacelle, edificate dal suo esempio, la chiamano *la Beata*, càpita un giorno il *Principe di Tiro*, zio di Sire Ughetto. Egli è un altro Lazaro di Roio, e vuol trascinare seco la *Beata*, nella quale le meretrici, che formano il corteo del Principe di Tiro, hanno scoperto l'antica Pisanella, loro compagna di professione. Interviene anche stavolta Sire Ughetto e, nella scena disgustosa che nasce tra zio e nipote, il nipote uccide lo zio.

Nell'ultimo atto, la Regina di Cipro, volendo liberare il figlio Ughetto dalla sua passione per la Pisanella, la fa venire alla Corte e la uccide proditoriamente.

Dai lineamenti di questa favola risulta chiaro lo scopo di mettere in evidenza ancóra una volta il potere demoníaco della passione. Il fascino che la Pisanella, « la gran meretrice », esercita su tutti non dipende tanto da lei quanto dalla fatalità, che ha fatto di lei uno strumento della più elementare forza del mondo.

Tutto questo è significato dalla scelta dell'isola stessa di Cipro per collocarvi l'ambiente della tragedia. È l'isola di Venere, la quale continua a regnarvi anche dopo il trionfo di Cristo, sotto forma di diavolo, se non più sotto forma di dea.

Ma la fatalità risulta anzitutto dagl'impedimenti che gli uomini stessi oppongono alla riabilitazione delle traviate. Quell'invasione nel convento delle Clarisse non ri-

corda forse la tragedia di Piccarda Donati, la quale, per conto suo, aveva già fatto rinuncia al mondo, ma, se non potè serbare i suoi voti, ciò dipese dalla violenza altrui, non dalla sua volontà?

Malgrado questa mancanza di volontà eroica, Dante non la escluse dal Paradiso. Il d'Annunzio dimostrò invece la propria indulgenza accarezzando esteticamente la figura della sua Pisanella, mettendone in rilievo l'ingenuità, mostrandocela in atteggiamenti e in situazioni idilliche, avvolgendola in un'atmosfera di candore francescano.

Qui non vi sono più le autoesaltazioni della sua bellezza e della sua potenza demoníaca, fatte con quel compiacimento perverso del male, che ci rendeva tanto odiose e ripugnanti le figure di Basiliola, di Fedra, di Angizia Fura, di Elena Comnèna; ma ritorna piuttosto la sana, schietta, forte voluttà del vivere, senza complicazioni di cattiverie fisiologiche e psicologiche, quale si era affermata nel *Canto novo* e venne presto a mancare nell'*Intermezzo*.

Sentite, nell'ultimo atto, come la Pisanella sa, per così dire, spiritualizzare perfino l'animalità del mangiare, quando le offrono delle frutta e lei si rammenta con una certa nostalgia la scena dei fichi, mangiati insieme con le sue monacelle, fra la pace del suo chiostro, nell'atto secondo:

Non posso
tutto mangiare. E penso
ai fichi santi che gustai con l'anima,
seduta su la pietra
del pozzo. V'hanno frutti
d'aria. Chi sa qual mai
sapore il mozzo di prua assapori
in un bruno baccello di carruba,
standosi sul bompresso a cavalcione,
forse in questo momento, là, nel caldo
mar di Cilicia! E a me
la corbezzola piace

ch'amano tordi e merli.
E v'hanno sempre di più strane cose.
Non conoscete il frutto
della rosa canina, acerbo ancora
ma già sgombro de' semi,
confetto con lo zucchero, a la guisa
del cotognato? Ah, come è buono! Ah come
buona è la vita, buona da gustare,
da fiutar, da toccare, da tentare!
Ma l'amore è migliore,
giovine. E fino
la sua parte peggiore *è assai più dolce*
che queste cose, tutte
queste cose, ed ogni altra
cosa, per verità.

Anche le cose più materiali, come vedete, diventano pure, quando sono gustate *con l'anima*. Anche il male può diventare un bene, quando c'è un fine morale che lo riscatti. Bisogna lodare Iddio per la inesauribile varietà ch'Egli ha saputo infondere nella creazione di questo mondo (*e v'hanno sempre di più strane cose*).

« Bella è la vita e santo è l'avvenir », aveva cantato il Carducci nel *Canto dell'Amore*.

« Ah come buona è la vita! » — canta il d'Annunzio —; « buona da gustare, da fiutar, da toccare, da *tentare!* ».

In questo *tentare* voi sentite ancóra l'anelito del progresso illimitato, anima e stimolo dell'Ulisside. Ma qui non v'è alcun accenno a quel parossismo dell'irraggiungibile che abbiamo notato altrove.

L'amore non vi è celebrato *perfino* nel suo potere malefico di distruzione. Vi si dice soltanto che *anche la sua parte peggiore* è assai più dolce di qualunque altra cosa, perchè è pur sempre amore.

Detto così, il pensiero del d'Annunzio non risulta completo: bisogna aggiungere ch'egli considera — ora — l'amore con l'ottimismo di San Francesco, per il quale anche il lupo era un fratello, Frate Lupo; anche la morte era una sorella, Suora Morte...

L'amore è guardato ora dal suo lato buono e viene esaltato per il suo potere benefico di edificazione. Dante riduceva pur tutta la vita a un fenomeno d'amore: il bene proveniva dall'amore equilibrato, il male proveniva o da un eccesso d'amore o da un difetto d'amore, da troppo o da troppo poco amore, ma sempre tutto si riconduceva all'amore.

La mirabile unità del pensiero dantesco non la troviamo: è vero, nell'opera d'annunziana. Il pensiero del d'Annunzio, identico nelle conclusioni a quello di Dante, non lo troviamo in un'opera sola, perno e stimolo di tutto l'insieme e di ogni singolo episodio, come nella *Divina Commedia*, ma dobbiamo raccoglierlo via via da ciascuna opera o dal complesso di tutte le opere d'annunziane, considerate come una cosa sola.

Qui, nella *Pisanella*, la virtù creatrice, la potenza benefica dell'amore vero, dell'amore giusto, dell'amore equilibrato, dell'amore *migliore*, viene esaltata naturalmente con un esempio che ha del mitico e dell'eroico.

Ed è la rielaborazione di un motivo che il Boccaccio ha trattato in una sua celebre novella e che Alfredo Tennyson ha ripreso a trattare in un suo drammetto poetico. Nel d'Annunzio la soluzione tragica è sparita. Il motivo elegiaco viene superato dalla potenza dell'amore, che vince perfino la morte e il destino.

Quell'oscuro e opprimente senso di inesorabile, irrimediabile fatalità che ispira la novella del Boccaccio e il dramma del Tennyson viene alla fine disperso da un raggio irrompente di serenità, di speranza, di gioia. Se questo mondo è dominato dalla fatalità, questa fatalità non può essere che quella dell'Amore e la fatalità dell'Amore non dev'essere che buona.

Odi, mio bel coppiere,
qual fu cuore gentile
d'un verace amatore.
Messere Federigo

degli Alberighi, amando non amato
donna delle più belle,
acciò ch'egli l'amor di lei potesse
acquistare, giostrava,
facea feste e donava e senza alcuno
ritegno il suo spendeva,
per modo ch'ei rimase
povero, con soltanto un suo sparviero
de' migliori del mondo. Ora la donna
che nè di quelle cose per lei fatte
nè di lui si curava,
un dì per crudeltà
s'avvisò di levargli lo sparviero.
E gli fece assapere che in calèn
di maggio, con due rose,
ne sarebbe venuta a la sua casa
di povero, a danzare
per lui. E così venne. E Federigo,
pien di vergogna e tutto
smarrito, niuna cosa ritrovandosi
in povertà sua strema
da poter onorare la crudele,
pensò che lo sparviero
fosse degna vivanda,
e fattolo arrostire
e messa la tovaglia
la servì di buon animo.
Poi, levati da tavola,
la donna lo richiese
dello sparviero senza pari, il meglio
che mai volasse e « Voi me ne dovete
far dono — disse — avanti
ch'io danzi ». E mise al pugno
guanto da falconiere.
Allora el cominciò
in presenza di lei
a piangere; e tra il pianto
le disse il triste caso.
Ed in prova di ciò
le penne e i piedi e il becco
ed i miseri avanzi
le fe' recare innanzi.
Subitamente ella arse, e danzò
a miracol d'amore.

Miracolo d'Amore!
In fine della danza ella tenea
vivente e baldo
in pugno lo sparviero.

La crudeltà è vinta dall'amore. Amor fa amore. Anche quello che fu distrutto l'Amore lo ricrea.

« Parisina »

Io non so, e quindi non posso dirvi, in che relazione stia la *Parisina*, musicata da Pietro Mascagni e comparsa nel 1913, con le altre due tragedie *Francesca da Rimini* e *Sigismondo Malatesta*, insieme con le quali essa doveva formare la trilogia dei *Malatesti;* perchè la terza tragedia non fu ancóra pubblicata.

Ma ben posso dirvi che la *Parisina* porta questa concezione mistica dell'Amore a un grado di purificazione più alto, per equilibrio estetico e per forza persuasiva.

Nella *Pisanella* l'ingenuità francescana non rifuggiva dal rasentare molte volte i limiti del grottesco e dell'infantile. Sembrava addirittura che il d'Annunzio scherzasse talvolta perfino col pericolo di vedersi attribuita l'intenzione di un parlare pornografico a doppio senso.

Nella *Parisina*, se mai, c'è il difetto contrario. L'ingenuità serena e gioconda è stata forse un po' troppo ridotta, a beneficio della tragica severità.

Comunque, fra i diversi elementi estetici v'è maggior proporzione e l'idea centrale ne risulta più nitida.

Non lasciamoci fare impressione dalle analogie che la *Parisina* ha con le precedenti tragedie: essa non è una semplice rifrittura della *Francesca da Rimini*, della *Fedra*, della *Figlia di Iorio*. Badiamo al nuovo che il d'Annunzio ha portato, non limitiamoci a rilevare il vecchio che ha conservato.

Egli ci tiene a rilevare le relazioni con le sue precedenti tragedie: la loro continuità serve a spiegarle e integrarle reciprocamente; ond'è, quasi, presupposta.

Parisina Malatesta continua, lo dice esplicitamente lei stessa, la tragedia della sua antenata Francesca da Rimini. La ripetizione del delitto d'Amore nella forma dell'incesto è presentata come l'effetto di una fatalità ereditaria, simile a quella di Fedra, figlia di Pàsife: e si ripete perfino nei particolari, per esempio, nella lettura del libro galeotto, che nella *Francesca* era il romanzo di Lancillotto, nella *Parisina* il romanzo di Tristano.

Questo, per il vecchio. Ma badiamo al nuovo. Parisina, moglie di Nicolò III d'Este, viene offesa atrocemente da Stella dell'Assassino, una favorita di Nicolò, al quale, prima del matrimonio con Parisina, aveva dato un figlio, Ugo d'Este.

Nicolò, ammogliandosi, aveva tenuto in casa il figlio naturale, ma ne aveva cacciato la madre, per dar luogo alla moglie legittima. Nella scena disgustosa fra Parisina e Stella dell'Assassino, Ugo d'Este tiene le parti della madre e in un'altra scena, súbito dopo, alla presenza del padre, egli riconferma le ingiurie materne.

A tanto odio che si accanisce contro di lei, Parisina risponde innamorandosi del figliastro. All'odio risponde con l'amore.

Ugo d'Este è combattuto fra l'amore per la madre e l'amore per Parisina. La madre esige che il figlio, come prova d'amore, si appresti a vendicarla, e gli fornisce addirittura il veleno per uccidere la matrigna. Ma in Ugo prevale, sull'amore per la madre, l'amore per la matrigna.

Lottano entrambi, tanto Ugo quanto Parisina, per vincere l'attrazione vicendevole: ma invano.

Quando però il marito li sorprende insieme e Ugo d'Este corre pericolo di morte, ella prende su di sè, come la Figlia di Iorio, ogni colpa e si calunnia, dando a intendere di aver sedotto il figliastro per vendicarsi delle offese scagliàtele dalla madre. Non giova nemmeno questo: Nicolò d'Este consegna moglie e figliastro al carnefice, perchè mozzi il capo ad entrambi sopra un medesimo ceppo.

Nell'ultimo atto, siamo entro il carcere, in fondo alla torre, dove Ugo e Parisina attendono di essere decapitati insieme. Vi è penetrata anche la madre di Ugo, per salutare ancora una volta il figliolo. Agli appelli disperati che la madre gli lancia attraverso la ferrea cancellata, il figlio non risponde. Parisina cerca di sospingere Ugo verso la madre sua, per il supremo saluto. Invano: Ugo soffre, ma non può muoversi. Egli si sente ormai staccato per sempre dalla propria madre: appartiene solo e tutto all'amore di Parisina. E insieme con Parisina pone il capo sotto la scure del carnefice, senza aver salutato la madre.

Nel *Mistero di San Sebastiano*, Marco, uno dei due gemelli sottoposti ai tormenti, grida in risposta agli appelli che rivolge loro la madre, scongiurandoli ad abiurare per amor suo: « O Cristo, io soffro per il nome tuo! Ma tu lo hai detto: *Se alcuno venga a me e non odii suo padre, sua madre, i fratelli, le sorelle, più ancóra, la propria vita, non può essermi discepolo.* Cristo Signore, io sono il tuo discepolo. L'ostia tua io sono. E son pronto. Esaudiscimi! ».

Nella contrapposizione di queste due donne, Stella dell'Assassino e Parisina, il d'Annunzio è riuscito a darci un esempio dei due amori, che lottano eternamente fra loro, assai più intuitivo e suggestivo di quello che ci aveva dato nel *Martirio di San Sebastiano*.

Da una parte abbiamo l'amore che distrugge e che odia: dall'altra l'amore che ama e che crea. L'amore di Stella è l'amore della concubina, ferita nella sua sensualità, nel suo interesse materiale, nel suo egoismo: il suo amore non genera che odio e l'odio le fa cercare perfino nel figlio uno strumento delittuoso di vendetta.

L'amore di Parisina è l'amore che all'odio, alle offese, alla vendetta risponde con l'amore, col perdono, con la pietà: nella colpa e nel castigo, offre tutta e sola sè stessa, per la responsabilità e per l'espiazione. E quando più altro

non le rimane da fare, s'inginocchia al medesimo ceppo e muore insieme al suo diletto, consolandolo con l'esempio della propria fortezza, col calore della propria affezione, con atti e cure più che materne, reggendogli il capo con le proprie mani sotto il colpo tremendo della scure.

Quale è, in questo caso, l'amore che più merita il nome di carnale?

L'amore di Stella non viene redento nemmeno dall'amore materno. L'amore di Parisina non viene offuscato nemmeno dall'adulterio e dall'incesto.

Quando l'amore ha saputo levarsi, perfino dalla colpa, a questo grado di spiritualità, ha ben diritto di sentirsi svincolato dai legami del sangue e della carne, da qualunque altro legame, perfino dell'amore materno. Questo sì è l'Amore che vale *più che l'amore* (cioè, più che *quell'altro* amore). Questo è *l'amor dell'amore*, raggiunta la cui perfezione si può dire, come dice Parisina, di essere giunti

là
donde non più ritorna
nè più si volge
l'anima innamorata.

« Il Ferro »

Perchè il d'Annunzio, dopo la *Parisina*, sia uscito, nel 1914, col dramma intitolato *Il Ferro*, io non comprendo bene.

È dedicato « alla memoria di Gigliola de Sangro », e ciò vuol dire che il d'Annunzio non temeva le prevedibili accuse dei critici (d'aver plagiato sè stesso rimaneggiando il soggetto della *Fiaccola sotto il moggio*), ma li invitava addirittura a far dei confronti, dichiarando apertamente d'averci pensato lui per il primo.

Il *Ferro* era già stato annunciato nel 1896. Ci riporta dunque a un'epoca anteriore alla *Fiaccola sotto il moggio*. Per certi riguardi, infatti, si direbbe composto negli anni della *Città Morta*, della *Gloria*, della *Gioconda*. È in prosa;

la figura femminile della *Rondine* ci ricorda la *Sirenetta* della *Gioconda*. Ma, quel che più importa, ci si trova talvolta nel medesimo circolo d'idee, ci si avverte quel medesimo strano contrasto che abbiamo sovente rilevato, fra gli elementi poetici della concezione e gli elementi realistici dell'ambiente: contrasto che finisce col lasciare in noi la sensazione penosa di un'insodisfazione estetica, difficilmente spiegabile.

D'altro canto, è innegabile che il *Ferro* si riallaccia alla *Fiaccola sotto il moggio* per l'identità del motivo tragico, dello svolgimento e della soluzione: solo, che le parti principali sono cambiate di sesso. Nella *Fiaccola sotto il moggio*, Gigliola voleva vendicare la morte della madre; qui invece abbiamo *La Mortella* (un'altra Gigliola), la quale ha da vendicare la morte del padre.

Quella che è sopravvissuta è stata, questa volta, la madre. E la *Mortella*, spinta dall'istinto fatale della vendetta, esige inesorabilmente che la madre sconti la sua presunta infedeltà con l'uccidere il nuovo marito. E la madre, che non ha e vuol dimostrare alla figlia di non avere avuto alcuna responsabilità nella morte del primo marito, appena ode com'egli era stato veramente ucciso, uccide — col « ferro » — il nuovo marito.

Ho detto che io non comprendo bene perchè il d'Annunzio abbia sentito il bisogno di scrivere, dopo la *Fiaccola sotto il moggio*, codesto *Ferro*. Non perchè io non vi sappia riconoscere la novità ch'egli vi ha portato, ma perchè non mi sembra messo abbastanza in evidenza quanto con questa novità egli intendesse correggere le sue anteriori concezioni.

Il motivo tragico della vendetta è, senza dubbio, considerato ora dal d'Annunzio alla luce del suo nuovo atteggiamento spirituale. Se, nel 1896, il *Ferro* era per lui il simbolo della volontà inflessibile che *per amore* eseguisce implacabilmente la legge della giustizia e vendica il morto,

ora, nell'esilio d'Arcachon, gli entusiasmi per quel simbolo non potevano più essere tanto grandi.

Tutto difatti è visto, ora, sotto la luce della pietà. L'idea della vendetta è presentata qui insistentemente come una morbosa forma di mania. La madre che ha ceduto all'amore sposandosi in seconde nozze non è qui trattata così duramente come il padre di Gigliola, Tibaldo, nella *Fiaccola sotto il moggio*.

« È dunque una legge di morte » — chiede la madre stessa alla *Mortella* — « che vuoi imporre a chi non è colpevole se non di continuare a vivere? Mi rinfacci l'onta di non essermi immolata sul rogo? » — « La forza non è nell'accanimento; la forza è nell'amore. La mia volontà d'amore è tutto. I miei errori non son nulla ».

E il fratello della *Mortella*, Bandino, difende affettuosamente la madre, astenendosi dal giudicarla: « L'amore non giudica ».

La *Mortella* stessa, infine, dopochè la madre ha vibrato il colpo mortale al secondo marito, se ne assume lei tutta la responsabilità, e alla gente che accorre e non ha visto, dichiara, mostrando il ferro insanguinato nel suo pugno: « Io! Io l'ho ucciso, con questo ».

Ma tutto ciò non basta. L'azione principale è intralciata di troppi motivi secondarî, ai quali sarebbe ora troppo lungo anche solo accennare e dai quali nasce una faticosa complicazione di cose, d'idee, di situazioni.

Nuoce sopratutto la sproporzione della parte che il d'Annunzio vi ha accordata allo svolgimento del suo vecchio motivo: che il delitto non è sempre delitto.

« Quanto bene mi fa questo male! » è un detto della stessa *Mortella*.

« Se questo mio è un delitto », — esclama Gherardo Ismera, il padrigno della *Mortella*, — « io voglio che tutte le mie virtù s'inginocchino davanti al mio delitto ».

È una vecchia tesi d'annunziana, ma è appunto l'inserzione di questa vecchia tesi nel dramma del *Ferro* ciò

che costituisce la sua novità in confronto della *Fiaccola sotto il moggio.*

Gherardo Ismera non è Angizia Fura. Le ragioni per cui egli ha ucciso il padre della *Mortella* sono essenzialmente diverse da quelle per cui Angizia Fura ha ucciso la madre di Gigliola.

« La peggiore azione » — proclama Gherardo Ismera — « può celare una bellezza profonda ». — « Anche nell'amicizia, come nell'amore, il dono di morte può valere il dono di vita ».

La cosa era stata così. Lui, Gherardo Ismera, s'era innamorato della moglie di un amico suo. L'amico se ne accorge e s'accorge che la moglie contraccambia quell'amore. Se ne accorge e non protesta, non reagisce: si rassegna al *fatto* come al destino ineluttabile. Anzi, sentendosi già condannato alla morte da una malattia inguaribile, domanda che Gherardo Ismera lo aiuti a morire, che lo avveleni — cioè — con una iniezione ipodermica, liberandolo delle sue insopportabili sofferenze. Nessuno sospetterà di niente, anzi, per far credere a una morte naturale, Gherardo Ismera sposerà poi la moglie dell'amico. Solo aiutandolo a morire, Gherardo Ismera si farà perdonare dall'amico il dolore cagionàtogli col sottrargli il cuore della moglie.

Gherardo Ismera giura di obbedire all'amico e di mantenere il segreto. Obbedisce, infatti. Quanto al segreto, s'egli non lo ha poi mantenuto, fu perchè la *Mortella* e sua madre non glielo permisero...

Vi ho già fatto rilevare, con quest'ultima mia osservazione, un difetto capitale del dramma. Le ragioni per cui Gherardo Ismera tradisce il segreto, non persuadono.

Un uomo che ha il coraggio di fare quello che ha fatto lui doveva poscia, per essere coerente con sè stesso, per non infrangere la salda compattezza di un sì ferreo carattere, non tradire il suo giuramento a nessun patto.

Ma il peggio è che l'esempio dátoci anche stavolta dal d'Annunzio per la sua tesi paradossale non è immediatamente persuasivo, non è *intuitivo*.

Un amico che, per suprema prova di amicizia, uccide l'amico, della cui moglie è innamorato, e poi ne sposa la moglie, è un caso troppo d'eccezione: non si presenta alla coscienza della maggioranza coi contrassegni della tragica e fatale *necessità*.

No, su questo ultimo dramma del d'Annunzio gravano soverchi residui della vecchia ideologia e psicologia del Superuomo. E la novità che vi è stata aggiunta non è bastata a infondervi una vitalità che li sollevasse in una sfera d'arte superiore. Il nuovo vi è rimasto soffocato dal vecchio: e così il *Ferro*, anzichè un passo in avanti, fa l'impressione di essere un ritorno verso posizioni già sorpassate.

« La Crociata degl'Innocenti »

Ma ben prometteva di essere un passo in avanti *La Crociata degl'Innocenti*, il mistero in quattro atti, di cui il d'Annunzio lasciò pubblicare nei *Gioielli dell'« Eroica »* appena l'abbozzo, avendolo dato a Ettore Cozzani poco prima che scoppiasse la guerra italo-austriaca, nel 1915.

La Crociata degl'Innocenti è la famosa « crociata dei fanciulli » che, nel 1212, scoppiata da un impeto irresistibile di entusiasmo religioso finì miseramente in una inutile ecatombe di giovani vite, per inettitudine di comandanti, per ferocia di pirati e per avidità di mercanti cristiani, i pescecani d'allora, che vendettero come schiavi ai turchi i poveri fanciulli sopravvissuti alla fame, alle malattie, agli strapazzi, ai naufragî.

In quella crociata di fanciulli il d'Annunzio vide il simbolo della gente semplice, ingenua e buona, dell'innocenza che guarda con occhi puri le colpe altrui e ne prova pietà e le perdona e — lungi dal condannarle e punirle — le prende sopra di sè come proprie colpe e le espia.

Quella crociata passa, nel suo viaggio dall'Occidente verso l'Oriente, anche per la selva di Vona, e vi trova una famiglia tra le cui mura domestiche si svolge un dramma di passione e di delitto. Odimondo, un giovane pastore, s'era lasciato affascinare da Vanna la Vampa, una meretrice ammalata di lebbra, ma serbante ancóra i vestigî della sua bellezza.

Per guarirla della schifosa malattia, Odimondo aveva ucciso la propria sorellina, poichè aveva sentito dire che solo il sangue bevuto di una creatura innocente avrebbe avuto tale forza risanatrice. Era stato un peccato: ma un peccato d'amore. E i peccati d'amore portano già in sè la loro espiazione e si riscattano da soli; si condannano, sì, ma si graziano.

I peccatori odono la parola di San Francesco d'Assisi, ne sono tócchi nel cuore, ed ecco sono perdonati. Miracolo d'amore! Gaietta, la sorellina innocente, ch'era stata immolata per la guarigione di Vanna la Vampa, risorge dalla morte, come lo sparviero di Federigo nella *Pisanella*.

E tutta la famiglia parte con la crociata dei fanciulli, come trascinata, travolta da quell'ondata d'innocenza e di fede nella dottrina di Cristo, che passa attraverso la selva di Vona, proprio nel momento in cui s'era compiuta la rigenerazione morale dei peccatori.

Ma l'uomo, anche pentito, anche dopo avere espiato, torna a peccare. E Odimondo, infatti, torna a subire, durante il viaggio d'Oltremare, sulla nave che trasporta i piccoli crociati, il fascino dell'antico amore lussurioso per Vanna la Vampa.

Vanna la Vampa no. Essa, la peccatrice che aveva conosciuto il fondo della colpa, si mantiene fedele al suo nuovo amore e si consacra tutta ad ufficî di carità e d'assistenza, come infermiera dei piccoli crociati.

Ma Odimondo si lascia ritentare, ed ecco, il frutto della sua primiera espiazione va perduto. Gaietta, la sorellina

risorta, torna a morire. La nave dei piccoli crociati si rompe contro gli scogli.

Neppur questa volta — tuttavia — Odimondo deve disperare. Sulla spiaggia dell'isola deserta, ove le navi dei crociati hanno fatto naufragio e dove Odimondo erra, cacciato dal rimorso come Caino, risuona ancóra la voce di Vanna la Vampa che gli grida: « Fratel mio, fratel mio, Dio ti perdóni ancóra, Dio ti salvi e ti prenda! » E, come a suggellare il grido di Vanna, come a confermare l'appello della « divina pietà che da lei s'irradia », giungono, attraverso il vento della tempesta, le voci degli ultimi innocenti morituri. Muoiono per l'amore di Cristo e muoiono cantando. E il loro canto non può essere che un inno alla fede invincibile nell'efficacia morale dell'esempio di Cristo.

Ad onta di tutto il male, il bene, in questo mondo, non perisce mai. C'è sempre qualcuno pronto a sacrificarsi per gli altri. Per ogni cattivo che pecca, c'è sempre qualcuno che prega per lui affinchè gli sia perdonato. Di fronte al male che continua a distruggere c'è sempre il bene che continua a creare. Di fronte alla colpa c'è l'innocenza, di fronte alla debolezza c'è la forza, di fronte alla maggioranza degli uomini che non sa levarsi o fa troppa fatica a levarsi sopra il livello della mediocre realtà, c'è sempre lo spirito eroico che sa fare, lui solo, per sè e per tutti, additando una meta sempre più lontana, nella quale ha diritto di *far credere*, perchè egli è stato capace d'intravvederla da un abisso di colpe forse più profondo di qualunque altro: e se egli ha potuto redimersi, perchè non potrà predicare anche agli altri, a qualunque altro, la fiducia nella redenzione propria?

Vi ho esposto così, come l'ho capìto io, l'intendimento di questo mistero. Io non posso dirvi se l'ulteriore elaborazione dell'abbozzo d'annunziano avrebbe corrisposto a tutte le nostre previsioni e a tutte le nostre speranze. Voglio

anzi ammettere ch'egli non ci avrebbe dato neppure questa volta il capolavoro perfetto.

Già, — osservò un critico temerario, lasciátosi andare a un momento di cattiva irritazione contro il d'Annunzio — il d'Annunzio è un « letterato mancato ». Non è mai riuscito a fare un'opera letteraria perfetta, e, per vendicarsene, si è buttato a fare il soldato, l'uomo politico, l'aviatore, ecc., cercando di mietere altrove quelle sodisfazioni personali che la sua sconfinata ambizione non era bastata a procurargli nel mondo dell'arte.

Io voglio ammettere che nella velenosa osservazione del critico ci fosse l'intuizione di una verità. Di quella verità, cioè, che ho affermata fin dal principio del mio libro e sono poi venuto riaffermando tante volte.

La letteratura era una veste troppo povera, troppo scarsa, troppo stretta per lo spirito eroico di Gabriele d'Annunzio. Le ragioni della insodisfazione estetica che ci danno talora le sue opere letterarie stanno appunto in questo, che egli non poteva essere completo se non nell'azione. Se, per ispiegarci tutto quello ch'egli ha potuto *fare* durante e dopo la guerra, dobbiamo dirci che egli era un *letterato mancato,* tanto peggio... per la letteratura!

Quanti *letterati completi* vorrebbero essere come questo *letterato mancato!*

Ma state contenti: quello che lui ha *fatto* è tanto più bello di quello che ha scritto... Sapete perchè?

Perchè l'ha fatto e non l'ha solamente scritto. È bello dunque due volte.

PARTE SECONDA

L'AZIONE

« Io non sono e non voglio essere un poeta mero.

Al perfetto rimatore Théodore de Banville piacque confessare, nel ritornello d'una delle sue trentasei ballate mirabili: *Je ne m'entends qu'à la metrique!*

A me, invece, codesta perpetua profession di prosodista non va ».

Gabriele d'Annunzio, *L'Armata d'Italia* (1888).

1.

NELLA GUERRA

« Per la più grande Italia » — Il d'Annunzio soldato — « La beffa di Búccari » — « La Riscossa » — Il « Canto per l'ottava della Vittoria »

Sin qui, di Gabriele d'Annunzio letterato.

L'abbiamo visto poeta, romanziere, drammaturgo. L'abbiamo accompagnato passo passo in tutta la sua lenta e faticosa evoluzione, constatando ch'egli ascendeva sempre, sì, di gradino in gradino, attraverso una triplice reincarnazione della propria anima, ma senza poter mai del tutto eliminare dalla propria opera i segni di un fatale dissidio fra le illimitate aspirazioni della sua eroica natura e la realtà mediocre della vita circostante.

Questo dissidio turbava forse troppo spesso l'equilibrio dell'opera d'arte, viziandola con una sproporzione, una incongruenza, una mancanza d'omogeneità e di fusione fra i suoi varî elementi, creando talora persino una stonatura, tra forma e contenuto, che aveva tutte le apparenze di uno sforzo mal riuscito e faceva nascere il sospetto di una più grave mancanza: la mancanza di sincerità nell'animo dell'autore.

I critici sfavorevoli al d'Annunzio e i nemici suoi personali ne approfittarono (occorre dirlo?) assai largamente e assai zelantemente per dargli addosso. Alcuni gli diedero addosso in buona fede, credendolo per davvero un ciarlatano, un pervertito, un egoista, e chi più n'ha ne metta, da non prendere sul serio nemmeno come letterato.

Nell'opere sue cercarono i personaggi moralmente più bassi per sostenere ch'erano il ritratto preciso dell'autore. Per sua disgrazia, nel descriverli, ei li aveva resi

tanto vivi (a proposito di deficenza artistica!) che pareva dar ragione ai suoi nemici, quando concludevano: — Vedete? li conosce tanto bene, che non posson essere che lui!

Per disgrazia ancor maggiore, alcune pagine autobiografiche del d'Annunzio mostravano sì forti coincidenze coi personaggi della sua fantasia, che parevano fatte apposta per legittimare l'opinione di una identità perfetta fra il d'Annunzio ed i suoi personaggi.

Leggevano, per esempio, nel *Piacere*, che Andrea Sperelli ostentava un sovrano disprezzo per i soldati italiani caduti in Africa: « quattrocento bruti, morti brutalmente! »

Nella prefazione a *Giovanni Episcopo*, il d'Annunzio parlava del suo servizio militare prestato da poco. Il pensiero e la sodisfazione di aver compiuto il proprio dovere verso la patria non gli passa neppure per il capo; non accenna che alle memorie più ingrate rimástegli di quel tempo: « quindici mesi di completo riposo intellettuale trascorsi in gran parte fra ozî torpidi ed esercizî violenti dentro una caserma di cavalleria! »! E il servizio non lo dice servizio, ma addirittura « *servitù* militare »!

— Vedete? È proprio lui! Andrea Sperelli in persona.

A disperdere, negli antidannunziani, fin gli ultimi scrupoli per i loro giudizî sfavorevoli sul conto del d'Annunzio, contribuirono certi particolari della vita privata, diffusi dai giornalisti, magari anche senza cattive intenzioni. Per esempio, F. M. Zandrino visita, nel 1914, il d'Annunzio, in Francia, e lo trova nella sua stanza poco dopo uscitone il medico che lo curava per le conseguenze di un infortunio sportivo: si era ferito, cadendo, a un ginocchio, e il medico lo curava con le botte a fuoco. Lo Zandrino trova il d'Annunzio ancora sotto l'impressione dell'ultima operazione, che dev'essere stata piuttosto dolorosa, poichè il d'Annunzio si lascia sfuggire, conversando, questa confessione (e l'amico Zandrino fedelmente la registra): « Come temo il male fisico! Non ho davvero il temperamento

del martire! Se fossi stato uno de' primi cristiani, avrei abiurato la fede del Cristo al primo tormento! ».

Per uno che aveva appena scritto il *Martirio di San Sebastiano*, la confessione era compromettente!!

Ma i critici, sì zelanti nel rilevare tutto ciò che potesse nuocere alla fama del d'Annunzio, non si diedero altrettanta fatica nel rilevare tutto ciò che potesse giovargli.

Perchè non parlarono del suo coraggio fisico, dimostrato nei duelli, nelle corse temerarie a cavallo, nei voli aviatorî quando ogni esperimento aviatorio era una sfida al pericolo di fiaccarsi l'osso del collo? Perchè si dimenticarono tutte le sue fiere censure alle deficenze della flotta militare italiana, i suoi calorosi incitamenti alle spedizioni coloniali in Africa, i suoi continui richiami ai problemi sempre insoluti dell'irredentismo? Perchè nelle sue opere non si cercarono anche i personaggi e gli episodî, dove sfavillano sentimenti e idee del tutto contrarie a quelli di Andrea Sperelli e de' suoi pari?

Forse che non era stato il medesimo d'Annunzio a scrivere le *Odi Navali* e le *Canzoni d'Oltremare*? Non era stato lui a cantare la *Notte di Caprera*, la morte dei soldati italiani in Cina, le laudi *A Roma, A Dante, Al Re Giovine*? Tutte le sue opere non erano piene di accenni e di stimoli alla guerra: nella *Gloria* dove Ruggero Flamma traccia il programma di un'audace politica interna ed estera, nella *Nave* dove si profetizza un'espansione italiana sino ai confini del mondo, in *Forse che sì forse che no* dove si preparano i mezzi tecnici più perfetti per vincere e si allènano i giovani a tutte le virtù della resistenza, dell'ardire, della disciplina; — in *Più che l'amore* dove Rudu, il valoroso sardo, il modesto ma fedele servo di Corrado Brando, sembra anticipare quella intima unione di spiriti nel sacrificio e nell'eroismo che abbiamo sì di frequente ammirato, durante il conflitto mondiale, fra i nostri migliori ufficiali e le loro ordinanze, provenienti dai più umili strati del

popolo; — e, ancóra, nella *Nave* dove la scelta che Marco Grático fa de' suoi compagni, prima di salpare dalle lagune, sembra anticipare la scelta che Gabriele d'Annunzio farà de' proprî compagni per le sue più rischiose imprese, la beffa di Búccari, il volo su Vienna; — oppure nel *Martirio di San Sebastiano* dove l'ebrietà dell'olocausto per la bellezza e per l'amore di un'idea raggiunge le altezze più vertiginose dell'esaltazione; — oppure nella *Fedra* dove Ippolito che freme di generosa irrequietezza, per l'ozio che lo tiene forzatamente lontano dalla mischia, e le madri che fanno lamento sui caduti sembrano già interpretare le sublimi impazienze de' nostri adolescenti che salvarono l'Italia sul Piave e lo strazio di tante nostre madri che dovevano piangere sui loro figlioli perduti per sempre?...

Ma tutto questo, è vero, non c'era obbligo di prevederlo. Ciò non toglie che non si debba rilevare e riconoscere almeno ora.

Quando scoppiò la guerra mondiale, nel 1914, il d'Annunzio si sentì chiamato dalla sua landa di Arcachon, come un anacoreta che avesse finalmente inteso il comandamento di Dio. Era per lui l'occasione di compiere quell'« intimo connubio dell'arte con la vita », ch'era il sogno di Stelio Éffrena nel *Fuoco:* era il sogno che il d'Annunzio aveva accarezzato sempre.

Per lui vita e letteratura erano state sempre una cosa sola, e la disarmonia della nostra vita dipendeva appunto dall'aver tenuta distinta la vita dall'arte, invece che mirare a far di ogni nostra azione e di tutta la nostra esistenza « un'opera d'arte ».

Dopo la guerra, quando egli presenta legati in volume i suoi discorsi romani del 1919, il d'Annunzio usa una frase eloquentissima e felicissima nel cogliere l'essenza della sua personalità: « sono documenti di perfetta unità interiore, cioè *di stile* »

Il d'Annunzio ha sempre fatto — nella parola come nell'azione — una « ricerca di stile ». Lo stile, però, che fosse documento di una perfetta unità interiore, gli fu concesso di trovarlo solo durante e dopo la guerra.

Il d'Annunzio lo dice nel *Fuoco*, che pur ora ho citato, chiarissimamente: le sodisfazioni ch'egli cercava con la sua opera letteraria fra il pubblico non erano sodisfazioni puramente letterarie. Con la parola voleva agire, creare, non parlare soltanto.

V'era — pensa Stelio Éffrena, meditando sui proprî successi artistici — « v'era dunque nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto potevano trarre baleni. Quando quella bellezza si rivelava per l'improvviso clamore alzato nel teatro o su la piazza pubblica o *nella trincea*, allora un torrente di gioia gonfiava il cuore di colui che aveva saputo suscitarla col verso, con l'arringa, col segno della parola ».

Perfino *nella trincea*, scriveva il d'Annunzio, in un romanzo del 1900!

Non ha dunque egli ragione, quando si meraviglia, egli stesso, di scoprire nelle proprie opere tante allusioni a cose che avvennero poi e gli sembra di essere stato un profeta invasato di mistico ardore e dubita o crede (che fa lo stesso) di non aver agito per volontà umana ma di essere stato, come Dante, uno strumento nelle mani di Dio, di essere un uomo in istato *di grazia*?

Consideriamo il concetto di *grazia* fuori da ogni ideologia religiosa, prendiamolo nel senso di una eccezionale fortuna, la fortuna di esser nato con le doti del genio. Non era infatti una grazia particolare quella di cui godeva il d'Annunzio, la grazia di possedere lui solo tante doti da superare tutti gli altri uomini? Non aveva avuto, in realtà, la grazia di esser nato con doti superiori, per qualità e per quantità, a quelle della « media » umana?

Per questo, il d'Annunzio stesso si compiace di raccogliere dalle sue proprie opere anteriori le testimonianze

della personalità da lui rivelata durante la guerra, testimonianze ch'egli ha intitolate *Concordanze e presagî*. Meglio che « rivelata », si dovrà dire dunque personalità « confermata ».

Poichè tutta la vita da lui vissuta prima della guerra l'aveva trasfusa nelle sue opere letterarie. Se in esse c'era qualcosa ch'egli aveva soltanto immaginato e sognato e desiderato, la vive ora nella realtà.

Egli è forse l'unico uomo del quale si possa dire che ha saputo vivere la sua vita nella letteratura e la sua letteratura nella vita.

Le scene più caratteristiche, più tragiche, più solenni, più commosse, delle sue poesie, de' suoi romanzi, del suo teatro, passano ora, come in una miracolosa cinematografia, attraverso la vita reale del d'Annunzio, si concretano come egli se l'era immaginate e descritte: talvolta l'atto ne supera la bellezza ideale.

Quando il d'Annunzio entusiasmava le folle italiane recitando la *Canzone di Garibaldi*, tra il 1900 e il 1901, un giornale umoristico di Milano pubblicava una vignetta, con un monumento a Garibaldi, nel quale, sul plinto, a cavallo, stava il d'Annunzio; di sotto, seduto sui gradini del basamento, stava l'Eroe di Caprera. « Chi sa — diceva un epigramma aggiunto alla vignetta e messo in bocca al d'Annunzio — chi sa che cosa avrebbe dato Garibaldi per conoscermi! ».

Aveva ragione anche quel giornale umoristico. Nel modo col quale il d'Annunzio faceva l'elogio di Garibaldi c'era la coscienza di essere uno della sua famiglia. Non parlava di lui come uno che si fosse accontentato di lodarlo, ma si sentiva anche pronto a imitarlo nelle sue azioni. E il giornale umoristico di Milano s'ingegnava di tradurre in parole e in disegni, scherzando, questa sensazione, di cogliere questa verità.

« Per la più grande Italía »

Nella *Notte di Caprera* il d'Annunzio aveva cantato il fascino prodigioso che Garibaldi esercitava sulle folle co' suoi discorsi: per esempio, con quello tenuto sulla piazza di Palermo. Leggete le « Orazioni » del d'Annunzio, raccolte nel volume *Per la più grande Italia* (1920).

È tutta una serie di scene ove si ripete l'effetto dei discorsi di Garibaldi: e l'oratore stavolta è il d'Annunzio.

Da quando egli rimette piede sul sacro suolo d'Italia, rèduce dal suo esilio francese, la vita del d'Annunzio si trasfigura. Egli ci fa *rivivere* i momenti più epici della storia e della leggenda: l'atmosfera di poesia di cui circonda ogni sua azione è tanto costante, è tanto intensa, che noi c'illudiamo di *vivere ancora* nel mondo della realtà normale e cotidiana, mentre ne siamo già fuori e lontani mille miglia!

Oggi stesso, quando ci mettiamo a lodarlo, e istintivamente, spontaneamente, naturalmente, ci vengono sul labbro i nomi più famosi della storia, della leggenda o del mito — Omero e Achille, Dèdalo e Ulisse, Dante e Garibaldi, Cristo e San Francesco —, talvolta ci arrestiamo quasi smarriti, al suono delle stesse nostre parole. Ci pare che il nostro elogio — tanto s'infittisce di esempî straordinariamente celebri — prenda l'aria d'uno di quei vieti elogî accademici settecenteschi, dove l'unica a trionfare non era la virtù degli elogiati ma la retorica degli elogiatori. Temiamo, nel migliore de' casi, di far la figura di quel panegirista che sapeva rendere goffa perfino la virtù reale di san Carlo Borromeo col paragonarlo ad Archimede, a Carnèade e a tante altre brave persone che non c'entravano (come voi ricordate dai *Promessi Sposi*) nella coltura di don Abbondio, ma c'entravano ancor meno nel panegirico di un san Carlo Borromeo!

La memoria di quel panegirico ci obbliga a compulsare — allora — i documenti di quanto stiamo dicendo, e

troviamo, con nostra nuova meraviglia, ch'era proprio così, che noi non avevamo esagerato e che, se mai, avevamo detto meno e non più.

Ci commoviamo quando ci raccontano che il Petrarca, riaffacciandosi alla barriera dell'Alpi, rèduce dalle sue peregrinazioni fuori d'Italia, salutasse la Patria con quei versi che vi saranno noti da un celebre discorso del Carducci. Ci commoviamo quando ci raccontano di Vincenzo Monti, che, dopo la battaglia di Marengo, rientra da Parigi in Italia e intona il suo canto del ritorno con la canzone destinata a rimanere poi per tant'anni il sospiro dei nostri esuli e profughi politici.

Bella Italia, amate sponde,
pur vi torno a riveder...

Ma il d'Annunzio che rimette piede a Genova nel maggio del 1915, venendo dalla Francia, ci appare in verità come l'anacoreta che si sia macerato nella solitudine del deserto, che abbia indurito la sua volontà nella rinuncia a tutte le cose del mondo, per consacrarsi alla causa degli altri, per obliarsi nel sacrificio del perfetto amore. Rinuncia per sè, non per gli altri. Perchè egli non era un pessimista, ma un ottimista.

E dal 4 al 20 di maggio 1915, il d'Annunzio va pellegrinando da Genova a Quarto, da Quarto a Roma, e prèdica, come Pietro d'Amiens, la crociata contro l'Austria. Parla, anzitutto, al popolo; poi a' rappresentanti dell'Italia ufficiale, ai superstiti dei Mille garibaldini, agli Esuli dalmati, ai giovani studenti, agli artisti; e poi di nuovo al popolo. La sua voce si alza in Roma, tra la piazza e il Parlamento, per ammonire contro gl'intrighi dei diplomatici, per minacciare i colpevoli di basse speculazioni, per disperdere le tentazioni dell'egoismo e della viltà. E con lui sono i nostri volontarî, e con lui sono i nostri mar-

tiri, primo fra tutti Cesare Battisti, che sul Campidoglio suggella le parole del poeta col supremo appello:

« Ed ora, alle frontiere! Coi cuori e con le spade! ».

A ripassare queste « Orazioni », ci par di leggere talvolta le scene di qualche tragedia shakespeariana. E dobbiamo fare uno sforzo per iscuoterci dalla nostra illusione, per convincerci che non si tratta di teatro ma di vera e indubitabile realtà. Ci pare impossibile che la nostra vita di mediocrità borghese abbia riacquistato di colpo il ritmo della vita eroica, quale appena osiamo immaginare nella più idealizzata epoca mitica.

« Viva la nostra guerra! — Viva Roma! Viva l'Italia! — Viva l'Esercito! — Viva l'Armata Navale! — Viva il Re! — Gloria e vittoria! », grida il d'Annunzio dalla ringhiera del Campidoglio al popolo di Roma, adunato, il 17 maggio 1915, per affrettare dal Governo la dichiarazione di guerra.

« A ogni evviva » — dice il libro delle « Orazioni » — « il popolo unanime risponde con una immensa acclamazione, dalle scalinate, dalla piazza, dalle vie ». Essendo recata su la ringhiera la spada di Nino Bixio, l'oratore la prende, la mostra al popolo, la snuda, e soggiunge:

« " Questa spada di Nino Bixio *secondo dei Mille*, primo fra tutti i combattenti sempre, questa bella spada che un donatore erede di prodi offre al Campidoglio, o Romani, è un pegno terribile.

« Vedetelo a cavallo, fuori di Porta San Pancrazio, il ferreo legionario dell'Assedio, che tiene abbrancato alla strozza il capitano nemico e lo trascina come preda in mezzo al suo battaglione, a gran voce intimando la resa, e solo, egli solo, fa prigionieri trecento uomini! Branca aquilina, anima battuta al conio de' vostri Orazii, temerità di corsale ligure uso all'abbordaggio e all'arrembaggio, nato eroe come si nasce principe: esemplare italiano agli Italiani che s'armano.

« Io m'ardisco di baciare per voi, su questa lama, i nomi incisi delle vittorie " ».

« Una nuova, immensa acclamazione sale nell'aria accesa dal tramonto. Il grido *Guerra! Guerra!* supera ogni altro clamore.

« " Sonate la Campana a stormo! " — ripiglia il d'Annunzio. — " Oggi il Campidoglio è vostro come quando il popolo se ne fece padrone, or è otto secoli, e v'instituì il suo parlamento. O Romani, è questo il vero Parlamento. Qui oggi da voi si delibera e si bandisce la guerra. Sonate la Campana! "

« Il tumulto cresce. Alcuni cittadini arditi riescono a penetrare nella torre e suonano a stormo. Tutto il popolo, sotto il rombo, acclama la guerra ».

Voi sentite, in questa pagina, la straordinaria potenza di Gabriele d'Annunzio nel creare una realtà che sembra sogno ed è invece un sogno realizzato.

I posteri o non la crederanno vera o avranno l'obbligo di dire che abbiamo saputo vivere la nostra vita *poeticamente*. Il merito di tale miracolo spetta al d'Annunzio.

Ma pensate. Al posto suo, un deputato di professione (come dice elegantemente Sua Eccellenza Mussolini) avrebbe parlato al popolo dipanando ragioni diplomatiche, politiche, economiche: avrebbe fatto, senza dubbio, l'avvocato più che il pastore di genti.

Al d'Annunzio bastano poche parole per toccare certi tasti fondamentali della psiche umana, e ne cava tutte le risonanze più alte.

Tra la folla che lo ascoltava v'erano certamente dei poveri diavoli, avvezzi a lavorare tutta la giornata e saliti, quella sera, al Campidoglio, con tutta la stanchezza, nelle membra, della loro fatica; col pensiero, nel cuore, della loro famiglia; con tante altre preoccupazioni, insomma, per il capo che ben poco dovevano predisporli a lasciarsi suggestionare dal d'Annunzio.

Ma, una volta entrati nel magico cerchio della sua parola, ecco che quei modesti ed oscuri lavoratori sentono trasalire dentro di sè una personalità forse non mai sospettata. Si sentono ricordare nozioni storiche udite forse più volte a scuola, ma poscia dimenticate; e quelle nozioni le riodono oggi con altri orecchi, sembrano loro del tutto nuove. La parola del Poeta scava loro nel più profondo dell'anima, li tocca nelle più profonde radici del loro essere.

« I *vostri* Orazii », dice il d'Annunzio. E il cittadino romano si sente riportato alle origini della propria storia.

« Otto secoli fa instituiste quassù il *vostro* primo parlamento », dice il d'Annunzio. E il popolo romano torna a sentirsi padrone delle sue leggi.

« Ecco, io bacio *per voi* questa spada di Nino Bixio », dice il d'Annunzio. E il popolo sente di essere ancóra il popolo di quelle catacombe dove si baciavano le reliquie dei confessori e dei martiri, e poi non si aveva più paura di nulla.

Così il d'Annunzio, un po' alla volta, con poche ma efficacissime parole, ha messo in moto tutte le potenze spirituali di quella folla; ha sollevato quei cittadini dalla mediocrità della vita cotidiana e contemporanea; ha ridato loro la coscienza di essere stati — in altra età — i cittadini del mondo e la voglia di riesserlo ancora.

Quel popolo che grida *Guerra! Guerra!*, che ode suonare a stormo la Campana del suo Campidoglio, che bacia — per mezzo del Poeta — la spada dell'Eroe garibaldino, quel popolo il d'Annunzio lo ha portato con la sua parola a tal grado di esaltazione, che, quando egli dice, nel rievocare la figura di Nino Bixio:

« Vedetelo là, a cavallo, il ferreo legionario dell'Assedio! » c'è da scommettere che molti, istintivamente, si sono voltati per vederlo e, forse, qualcuno *ha giurato* di averlo visto riapparire ai proprî occhi mortali.

Il d'Annunzio soldato

Se la dichiarazione di guerra venne, se l'Italia non cedette alla tentazione di appartarsi dal conflitto mondiale, se trionfò la coscienza di dover intervenire nella conflagrazione per ragioni di solidarietà e di giustizia, per tutelare gl'interessi supremi della civiltà (che noi non potevamo abbandonare al brutale capriccio del Caso, aspettando che qualcuno, purchè fosse, risultasse vincitore): di tutto ciò ne va ringraziato specialmente il d'Annunzio.

Ma fin qui, potrebbero ancóra aver buon giuoco coloro, che pensano: — Dire non è fare!

Che cosa abbia *fatto* il d'Annunzio, dopo la dichiarazione di guerra, non occorre fatica a saperlo.

Basta dare un'occhiata al suo stato di servizio militare, di cui abbiamo i più significativi documenti nel volume *Contro uno e contro tutti* (1919) (1).

« Dell'aver molto parlato » — dice il d'Annunzio — « ho, davanti a me medesimo, fatto ammenda con l'aver molto operato ».

Arrolàtosi volontario allo scoppiar della guerra, usciva, dopo quattr'anni, dall'Esercito, col grado di tenente colonnello e con un congedo ove il generale Badoglio gli dichiarava solennemente: « Ella continua a restare presente in ispirito fra noi; e la Sua figura di Grande Italiano sarà sempre fulgido esempio di fede, di eroismo e di sacrificio all'Esercito e all'intera Nazione » (5 giugno 1919).

Per noi di Trieste è stata cagione di somma gioia e di sommo orgoglio, che la cerimonia per la consegna della medaglia d'oro al valor militare decretata al maggiore Gabriele d'Annunzio siasi svolta sul sagrato del nostro

---

(1) Ed altro vedi nelle note biografiche pubblicate dall'*Ufficio storico dello Stato maggiore della R. Marina* per il 60° compleanno di Gabriele d'Annunzio (1923).

San Giusto, e molti di noi ricorderanno sempre le parole pronunziate in quell'occasione da Emanuele Filiberto duca d'Aosta.

Nè quella fu l'unica onorificenza conferítagli. Basti dire questo: che, a un dato punto, le autorità militari s'accorsero che i regolamenti non permettevano di continuare a conferirgliene più oltre; sicchè fu necessario modificare le motivazioni delle medaglie d'argento già decretátegli o di commutare le medaglie stesse in altre forme di premio, come in medaglie di bronzo o in croci di cavaliere e di ufficiale dell'Ordine militare di Savoia!

Giovanni Randaccio, che vide il d'Annunzio all'opera, gli aveva decretato, per conto suo, due fronde di lauro: una d'argento e una d'oro. « Quella d'argento per il poeta e quella d'oro per il soldato »: poichè « tu passavi » — gli diceva egli stesso, — « come una visione, di sasso in sasso, spruzzato di sangue, nella via cosparsa d'eroi, *immune come un'anima, mentre eri preziosa materia* ».

Sul mare, nell'aria, tra i fanti egli compì miracoli di valore, « mostrò di possedere requisiti militari non comuni, orientamento perfetto, vedute tattiche geniali »: mostrò, cioè, di non essere solo uomo di pensiero e da sermone ma un vero e completo uomo d'azione.

Ai 4 settembre 1917, per esempio, egli faceva, in Italia, un volo di nove ore e un quarto, per oltre mille chilometri, « con velívolo appositamente attrezzato giusta sue indicazioni », come « esperimento per l'attuazione del volo sopra Vienna, da lui stesso disegnato, preparato e sollecitato », e « dimostrò con la brillante riuscita la perfetta giustezza del piano ».

Dalle sue ricognizioni aeree riportava numerosissime fotografie, che diedero modo, una volta, al Comando della Terza Armata, d'accertare finalmente l'esistenza e la posizione di una nuova ferrovia nemica.

« Compì con il grande velívolo da bombardamento quanto *nessun altro fece mai* ». Spigoliamo qualcosa.

« La mattina del 19 agosto, eseguito con cura massima a tre riprese il lancio delle bombe che sopraccaricavano l'apparecchio ed incurante del pericolo sempre crescente, si abbassò a 300 metri sulle immediate retrovie nemiche, mitragliando trincee, movimenti di truppe ed appostamenti di artiglieria durante 45 minuti, esposto ad un infernale tiro di fucileria, mitragliatrici e batterie, ed alla traiettoria dei nostri stessi tiri. Con l'apparecchio leso in sedici parti ritornava, sul pomeriggio, nel cielo del campo di battaglia e dopo il lancio delle bombe con rinnovato ardore mitragliava il nemico per 50 minuti da 300 metri di quota. — In quel solo giorno riportava 38 fori di tiro di artiglieria, fucileria e mitragliatrice, lanciava 40 bombe e sparava 1300 colpi di mitragliatrice su obiettivi scelti con cura estrema nel momento del pericolo più grave. — Il giorno 20, 21 e 22 ripetè mattina e sera con audacissima insistenza il bombardamento e mitragliamento del nemico da bassissima quota, e superando nell'ardore del combattimento ogni precedente audacia scese fino a 50 metri di quota sulle trincee nemiche. L'incalzare delle azioni di bombardamento non permise neppure la provvisoria riparazione del velìvolo ed il capitano d'Annunzio ritornò sul nemico con enormi carichi di bombe e l'apparecchio leso e forato in ogni parte ».

Insomma, « in quattro giorni il velìvolo del capitano d'Annunzio riportò 127 fori, ebbe elica, crociere di comandi, tubazioni spezzati, radiatore forato; un proiettile d'artiglieria traversò il timone di profondità producendovi ampio squarcio ».

Tutto ciò egli osava e faceva, dopochè aveva perduto per una grave ferita l'occhio destro!

« I soldati » — dice un altro atto ufficioso — « lo ricordano e ne parlano con quell'affetto che solo le anime grandi sanno acquistarsi nelle masse ».

E noi — aggiungono gli ufficiali — siamo orgogliosi di averlo tra le nostre file, perchè in lui onoriamo non solo

« il combattente dal saldo cuore », ma anche « il fratello gentile e generoso ».

Dovrebbero bastarvi le testimonianze che vi ho riferite sin qui. Ma tutte insieme e quante altre potrei addurvene ancóra non varranno mai ciò che valgono alcune frasi eminentemente sintetiche, che troviamo sparse qua e là per questi atti ufficiali, inserítevi talvolta quasi a mo' d'inciso, come si trattasse di notazioni secondarie, e che racchiudono invece la ragione capitale dei prodigî d'annunziani.

« In tutti i campi si rivelò soldato *dell'idea* e *dell'azione* », dice un ordine del giorno (5 febbraio 1919).

Dedicò « ai sacri ideali della Patria l'alto intelletto e la tenace volontà dei propositi, *in armonia di pensiero e di azione* », dice la motivazione della medaglia d'oro.

« Entusiasta e ardito in ogni suo atto, *l'esempio dato fu pari alla parola*, e gli effetti ottenuti efficaci e completi », dice la motivazione della seconda medaglia d'argento.

Questo mi premeva di constatare e di farvi constatare: coloro che videro il d'Annunzio all'opera, coscientemente o incoscientemente, sapendo o non sapendo, volendo o non volendo dedurre dalle loro osservazioni tutte le conseguenze che ne deduciamo noi ora, furono tratti a rilevare l'accordo perfetto fra *parola* ed *azione*, fra poeta e soldato, fra propositi e risultati.

Si potrà ben dire ora che il d'Annunzio ha fornito la prova della sua piena sincerità. Era solo l'azione, l'azione da compiere in circostanze eroiche, quella dove potesse trovar l'equilibrio e pacificarsi il suo spirito, per il quale la letteratura era campo troppo angusto e insufficente.

E tanto era l'ardore
che il sogno eguagliò l'atto,

cantava il d'Annunzio delle *Laudi*. Ora egli potrà cantare:

E tanto era l'ardore,
che l'atto eguagliò il sogno.

È la variante che la guerra introdusse nel magnifico poema dell'Impazienza eroica.

« La beffa di Búccari »

Dopo le testimonianze ufficiali, redatte secondo le formole fisse del verbale, misurate e precise nel riconoscimento delle gesta e nella motivazione del premio, ma dove pur si sente lo sforzo di trovare l'espressione insolita richiesta dall'insolito caso, possiamo bene avvicinarci alle testimonianze autobiografiche del d'Annunzio con intera e tranquilla fiducia, disposti anzi a credere che quanto ci ha fatto sapere egli stesso sia poco ancóra in confronto di quanto meritava di essere saputo.

Dei tanti episodî, dove il d'Annunzio trascinò la sua gente a *osare l'inosabile*, resteranno memorande l'impresa di Pola (agosto 1917), l'impresa di Cattaro (ottobre 1917), l'impresa di Vienna, (agosto 1918). nonchè la beffa di Búccari (febbraio 1918), quella forse dove più rifulse la verità di quanto mi sono venuto ingegnando di dimostrare con tutto il mio libro.

Quando il d'Annunzio si trova nel punto culminante dell'impresa di Búccari, ossia nel massimo ardore della azione, quale è la frase ch'egli pronuncia per esprimere quella sensazione di equilibrio finalmente raggiunto, di pace interiore ch'egli godeva nell'appagamento completo d'ogni sua aspirazione?

Egli ricorre, naturalmente, alle reminiscenze della sua attività letteraria.

« È qualcosa » — dice — « come la trègua della poesia ».

La *trègua*. E basta questa parola per convincerci che egli alludeva e non poteva alludere che a quel libro delle *Laudi* dov'egli fu esclusivamente artista, il libro di *Alcione*, corrispondente all'*Isottèo* e alla *Chimera*, dove riconoscemmo il meglio e la perfezione della sua opera artistica anteriore.

Senonchè, il d'Annunzio sa di non avere scritto soltanto l'*Isottèo* e la *Chimera* nè il libro d'*Alcione*. Sente che l'accenno alla *trègua* della poesia va limitato, epperò si corregge súbito.

« Ma il precipizio del dramma e il ratto dell'ode non sono comparabili a questa forma di spiritualità vigilante. L'ARTE NON ME L'AVEVA MAI CONCESSA, E NEPPURE LA LIBERTÀ » (*La beffa di Búccari*).

Parole e confessione di una mistica profondità.

L'individualismo qui si ravvede de' proprî eccessi. La massima libertà individuale, e neppure lo scatenamento più folle dei sensi e dell'anima, potranno mai dare l'intima, tranquilla, sicura sodisfazione della disciplina civile, come in questo momento, nel quale l'uomo singolo s'impone volontariamente il freno della solidarietà sociale e in questa *volontà di frenarsi*, in questo *freno della propria volontà* sente che è il massimo di equilibrio raggiungibile per un uomo, massimo di equilibrio che fa coincidere il massimo di libertà col massimo di limitazione.

Qui è la massima affermazione della libertà individuale: riconoscere i limiti della necessità e rassegnarvisi è quanto volerli.

Ciò non esclude la lotta contro le difficoltà della vita nè contro il dolore.

Il mistero del Caso, che governa l'Universo, ci lascia sempre abbastanza margine per la Speranza, anche nel mondo del Possibile!

Ed ecco che il d'Annunzio ha — in quel momento — la sensazione che la sua opera letteraria sta per passare dalla parola all'azione.

Si ricorda, lì, nel golfo di Fiume, che parecchi anni prima egli era approdato a Fiume, per leggervi il manoscritto della sua tragedia, intitolata *La Nave*, agli attori che dovevano rappresentarla. E pensa: — « Dove io venni con una *nave di parole*, ecco che torno con un guscio

armato, da combattente, tra combattenti. Lode al Signore Iddio grande e tremendo! Non è mai tardi per tentar l'ignoto. Non è mai tardi per andar più oltre.

« Ecco la mia poesia vive. Ecco che io vivo il mio *Credo*. Ecco che non ho penato, lottato, sperato, aspettato per nulla. Ecco che il mio canto ritorna dalla profondità del mare e del destino ».

Il d'Annunzio era lì, nella baia di Búccari e vi aveva portato i trenta soldati d'Italia ad *osare l'inosabile*, a schernire l'intera flotta austriaca. Chi era più vero eroe in quel punto? Il Marco Gràtico della tragedia o il d'Annunzio della realtà?

Che differenza c'era — in quel punto — fra il poeta e il soldato?

Ed ecco, infatti, che il soldato ritorna poeta, che la sua azione passa di nuovo nel canto: ed egli intona *La canzone del Quarnaro*, quella meravigliosa canzone, che si direbbe intonata dai compagni di Ettore Fieramosca, mentre s'accingono a sfidare la morte; che ha tutto l'austero decoro dell'arte culta e la grazia vigorosa di un'aria popolare; che ha l'impeto battagliero del Mameli, la vibrazione elegiaca del Mercantini, la baldanza guascona di Cyrano.

In quante altre poesie s'è mai affermato il sentimento dell'immortalità in mezzo a tanta esuberanza di vita, che pare quasi una protesta e una ribellione alla morte nell'atto stesso di andarle incontro?

Siamo trenta d'una sorte,
e trentuno con la morte.
Eia, l'ultima! Alalà!

Siamo trenta su tre gusci,
su tre tavole di ponte:
secco fegato, cuor duro,
cuoia dure, dura fronte,
mani macchine armi pronte,
e la morte a paro a paro.
Eia, carne del Carnaro!
Alalà!

Con un'ostia tricolore
ognun s'è comunicato.
Come piaga incrudelita
cuoce il rosso nel costato,
ed il verde disperato
rinforzisce il fiele amaro.
Eia, sale del Quarnaro!
Alalà!

Tutti tornano, o nessuno.
Se non torna uno dei trenta,
torna quella del trentuno,
quella che non ci spaventa,
con in pugno la sementa
da gittar nel solco avaro.
Eia, fondo del Quarnaro!
Alalà!...

« La Riscossa »

La parola ammaestra, ma l'esempio trascina, dice il proverbio.

Al proverbio molti cercarono di dar torto, sostenendo che prima dell'esempio viene la parola e senza la parola non ci sarebbe l'atto.

Il poeta che ha cantato ed è rimasto a casa, dopo aver mandato gli altri alla guerra, sarebbe dunque superiore al soldato che ha soltanto combattuto.

Sofismi oziosi e cattivi.

Il d'Annunzio ha risolto la questione abolendo ogni distinzione fra parola ed atto. Disse quello che fece: fece quello che disse.

Ve la immaginate voi la forza che veniva alla parola di quest'uomo dall'autorità delle gesta compiute?

Chi aveva maggior diritto di levar la voce dopo il disastro di Caporetto, a rampognare quanti non avevano fatto il loro dovere, a proibire la disperazione, a comandar la riscossa?

E i discorsi de *La Riscossa* (1918) sono, infatti, monumenti granitici « di stile », proprio nel senso voluto dal d'Annunzio.

Ivi non percepite stonature nè estetiche nè morali. Il reale e l'ideale vi si fondono in una perfetta identità. Se il d'Annunzio durante la guerra non fece qualche cosa di quanto aveva detto prima della guerra, fu solo quello che non avrebbe dovuto mai nè fare nè dire.

Nell'opuscolo per l'*Armata d'Italia* (1888) il d'Annunzio aveva esaltato le armi e i metodi della guerra in un modo che pareva egli volesse attribuirle per davvero il fine principale della carneficina, del saccheggio, della distruzione, dello stupro. La coincidenza della propaganda ch'egli — in quel torno — faceva delle dottrine di Federico Nietzsche indusse i critici a proclamarlo un barbaro, insatanito da un sadismo sanguinario e feroce: lo gridarono non più un latino, ma un tedesco travestito da latino.

Chi avrebbe supposto ch'egli, il creduto sognatore della bella strage, degli orridi macelli umani, dei « gran mucchi d'oro » predati ai nemici, dei « greggi di captive femmine » trascinate in ischiavitù, delle figlie di re prigionieri violentate nei loro letti, si sarebbe un giorno trovato di fronte a quei tedeschi, dai quali aveva imparato a esaltare la parte peggiore della guerra, e li avrebbe dichiarati responsabili del conflitto mondiale con queste terribili parole?

« È una guerra guerreggiata per l'abolizione di tutta una grande civiltà a profitto di un'altra che non la vale, di tutta una grande storia a onore di un'altra che non l'eguaglia, di tutta una grande coscienza a favore di un'altra che si dimostra ogni giorno più bassa.

« Non è giusto ricordare i Goti, gli Eruli, gli Unni dinanzi a questa ira. La crudeltà di quella barbarie era inconsapevole; la crudeltà di questa è meditata, disciplinata, coordinata come una dottrina esplodente. Anche la sua frenesia pare un prodotto chimico. Ci avviene talvolta di ridere pur nell'orrore, quando consideriamo certe mosse e pose di questa massima belva meccanica.

« È necessario disarticolarla.

« Perseveriamo ».

Il d'Annunzio polemizzava — allora —, in questo discorso della *Riscossa*, contro un canto di guerra « stupido e feroce », « rinvenuto, tra roba rubata, in fondo alla tasca d'un soldato tedesco fatto prigioniero nel Friuli invaso ».

Quel canto incitava alle più selvagge barbarie contro gl'italiani.

Quello che i tedeschi minacciavano seppero, purtroppo, anche eseguire.

Il d'Annunzio penetra — invece — con tre torpediniere nella baia di Bùccari e ne ritorna incolume: ci va solo per mostrare il coraggio degl'italiani e non ispara un colpo di mitraglia.

Il d'Annunzio si spinge con una squadriglia d'aeroplani fin sopra Vienna e ne ritorna incolume: ci va solo *per la gioia dell'arditezza* e non lascia gettare dall'alto nemmeno una bomba.

Quanta gente, e — primi fra tutti — i tedeschi, non si chiesero, con istupore, perchè mai gl'italiani non avessero lanciato bombe sulla Capitale austriaca!

La risposta fu data, con parole degne di lui, da Antonio Locatelli, uno degli eroici compagni del d'Annunzio nella spedizione aerea su Vienna. Così chiudeva il Locatelli una sua conferenza (del 1919) sulla memorabile impresa:

« Ed ora, prima di finire, vorrei rivolgervi una preghiera. Quando nel mondo troverete uno dei rèduci di questa impresa leggendaria, uno di questi *asceti della guerra*, non chiedetegli mai perchè non ha lanciato bombe. Anche se non capite l'atto sublime, sappiate che con questa domanda ferireste un cuore che ha già sofferto il sacrificio di una grande rinuncia — per un atto ideale — ad una giusta e umana vendetta ». « Il gesto di Vienna, se non peserà ora, in questa pace ringhiosa, resterà tuttavia nella storia; resterà scritto fra le pagine delle nostre tradizioni cavalleresche ad abbellire le nostre pure e rette coscienze di Italiani ».

Questo era il modo di sentire che il d'Annunzio aveva infuso ne' suoi compagni.

A uomini che parlano e — sopratutto — òperano così, non c'è più niente da obiettare. Essi sono, come ben si definiscono, *gli asceti della guerra*.

Quando uno è arrivato, come loro, al punto di votarsi a un'impresa di questo genere, con rinuncia volontaria alla propria vita, senza compenso, senza rappresaglia, senza vendetta, nessuno ha più il diritto di dar loro consigli nè di prescriver doveri.

Essi hanno raggiunto l'ebrezza mistica del martirio: sono già, veramente, « di là del Bene e del Male ». Quando per la bellezza di un'idea, si è pronti anche a morire così, si può fare di sè stessi quello che si vuole.

Dinanzi a questi documenti, ditemi, che differenza c'è fra il d'Annunzio autore del *Martirio di San Sebastiano* e il d'Annunzio soldato? Chi è più grande? Il personaggio del suo Mistero drammatico o il poeta della realtà?

Il « Canto per l'Ottava della Vittoria »

Tale e tanta poesia il d'Annunzio ha saputo convertire in azione.

E poichè, durante la guerra, ogni sua azione fu poesia, di poesia scritta, di poesia in versi, ne compose poca.

Non cantò che quando l'azione richiedeva di essere integrata dalla musica, come egli credeva necessario sovente per le sue opere drammatiche.

E quei pochi canti da lui composti segnano i momenti più epici della grande guerra. Sembrano tanti cori che salgono di grado in grado attraverso le commozioni più intense del *pathos* umano, fino a sboccare nel *Canto per l'Ottava della Vittoria* (1918), quel canto che egli solo — Gabriele d'Annunzio — aveva diritto d'inalzare, fra tutti i poeti superstiti all'enorme cataclisma, in nome di tutti i popoli della terra, di tutti i popoli, vincitori o vinti.

Non v'è un accento, un accento solo, contro i nemici: nulla che possa parere neppur lontanamente una giusta ritorsione d'offese, l'esplosione di una legittima sodisfazione, in risposta magari a quel canto « stupido e feroce » del soldato tedesco, che vi ricordavo or ora!

Il d'Annunzio, finita la guerra, si sente piuttosto smarrito. Invoca la patria, ma — invece dell'inno esuberante di gioia — gli esce dal petto piuttosto l'inno dell'amore insaziato ed insaziabile.

Gli pare che non tutto quello ch'egli anelava sia stato raggiunto. Di là dalla morte, tante volte affrontata e sfidata, gli pare d'aver visto qualcosa di più bello, di più grande che questa vittoria.

Invoca la patria, ma non per celebrare la vittoria della patria sua sulle patrie degli altri.

Si aggrappa alla patria come per riavere il senso della realtà, per non ismarrirsi nel tumultuare dei nuovi sentimenti che gli riempiono il cuore.

La patria egli l'ha amata e l'ama solo perchè è la nazione di Dante, di San Francesco, di Garibaldi: perchè è la nazione dell'infinito amore.

Per l'amore, per tutto l'amore, non solo per il *nostro* amore, egli sente di aver combattuto e vuole aver vinto.

Questa invocazione alla Patria ha qualcosa di straziante e di disperato. Il poeta teme di aver finito; teme che non gli resti più nulla da fare nella vita. Si sente sospeso fra la vita e la morte, nè sa più rendersi ragione di sè stesso. Il senso del proprio io, il suo individualismo, che l'aveva tanto animato fin qui, s'inabissa nel mistero dell'universo.

O vita! o morte! Il mio canto vien di sotterra o spira
dal mio petto? Son io servo dell'inno senza lira
o son io signore del fato?
Tutte le vie della notte furon da me percorse
per amor del tuo mattino, Patria.

Egli non domanda più corone, non aspira più alla gloria.

O fine delle cose impure!
Son nel carcere dell'ossa, nei lacci delle vene,
e non diffuso nei venti, nelle acque, nelle arene,
in tutte le tue creature?

La Patria non deve ora tradire il suo inesausto ardore d'azione, questo suo incoercibile anelito a realizzare un sempre più vasto sogno d'amore. Gli imponga la Patria un nuovo cómpito, si imponga un nuovo cómpito la Patria stessa.

La Patria non può essere se non

il preludio della novella vita,
una nell'alto e nel profondo.

Regna colui che più s'indía.

Ed egli vuole indiarsi, perchè in sè stesso s'indíi la Patria.

La Patria non doveva — purtroppo — tardar molto ad offrirgli altre occasioni di agire e di patire per l'amore del prossimo.

Ma non erano quelle che il Poeta avrebbe maggiormente desiderato.

2.

FIUME

" Contro uno e contro tutti ,, — L'orazione per i caduti di Fiume — " L'ala d'Italia è liberata ,, — Lo Statuto della Reggenza del Carnaro — Gabriele d'Annunzio e Benito Mussolini.

Il Leopardi aveva fondato la dottrina del suo pessimismo sopra il Male fisico. Il gran nemico era, per lui, tutto il male che ci viene dalla Natura, madre a noi solo *di nome*, ma — *in voler* — matrigna.

La nostra infelicità aveva, per il Leopardi, radice e cagione nella nostra inferiorità di fronte ai pericoli del mare, della terra, del cielo: e contro le insidie degli elementi, congiurati a nostro danno, invocava la solidarietà degli uomini, confederati nell'amore per vincere tutte le difficoltà materiali della vita.

Ebbene, il d'Annunzio aveva provato — durante la guerra — che le ragioni del pessimismo leopardiano erano insussistenti. Aveva provato che l'uomo può vincere i più duri ostacoli della natura, può dominare le forze più avverse della materia, può tentare i rischi più temerarî. Aveva provato che l'uomo può *osare l'inosabile* e sentirsi a buon diritto, non servo, ma signore della natura. Se c'era qualcuno che poteva vantarsi di avere svincolato l'uomo dai vincoli della realtà, era il d'Annunzio.

Quella sodisfazione che gli aveva dato la guerra nella sua lotta contro la natura, doveva essergli negata dalla pace che succedette alla guerra.

V'è — a questo mondo — un male più grave, più resistente, più tremendo del male fisico: ed è il Male morale.

È in questo che il Leopardi avrebbe dovuto cercare piuttosto le ragioni del suo pessimismo. L'uomo che ha

potuto sfidare e superare i pericoli della natura può rimanere inferiore ed essere sconfitto dalla malvagità degli uomini.

Si può offrirsi mille volte alla morte e non essere voluti dalla morte: si può affrontare la cattiveria umana con tutte le armi della Giustizia e rimanerne sopraffatti.

Questa fu la terribile esperienza riservata al d'Annunzio dopo la guerra.

Il 1919, l'anno che avrebbe dovuto essere una continua celebrazione della Vittoria, non fu invece che l'anno della riscossa per tutte le forze del Male che avevano provocato la guerra e ch'erano state portentosamente fiaccate.

Una strana manía di suicidio pareva essersi impadronita di noi. L'Intesa, trasportata dall'impeto della Buona Causa, aveva vinto oltre ogni sua più ottimistica previsione: e ora pareva tutta intenta a compromettere e diminuire il frutto de' proprî successi.

Noi italiani, traviati da un sentimentalismo che ci aveva fatto perdere il senso della realtà, smobilitammo súbito l'esercito, senza pensare che proprio allora ci sarebbe potuto occorrere più che mai per assicurare il risultato della guerra, non solo di fronte ai presumibili tentativi de' nemici per risorgere dalla disfatta, ma anche di fronte al non meno presumibile scatenarsi degli egoismi particolari fra i nostri stessi alleati durante le trattative della pace.

Come paurosi d'aver troppo compresso le energie che ci avevano « lasciato » fare la guerra, ci affrettammo a concedere l'amnistia ai disertori, e decretammo un'inchiesta sulla responsabilità militare di Caporetto, mettendo quasi in istato di accusa l'esercito che... aveva vinto la guerra, malgrado Caporetto!

E tutti i rancori malamente sopíti presero nuova ésca, e ne approfittarono e ne abusarono tutti coloro che ritenevano giunto il momento buono per introdurre in Italia il bolscevismo russo.

Certi episodî della nostra vita pubblica d'allora non parranno credibili alle generazioni venture. Come potranno esse credere che il Governo stesso proibisse agli ufficiali ex-combattenti di uscire sulle vie con la loro onorata divisa indosso, per non provocare la gente a pubbliche dimostrazioni contro l'esercito? che i mutilati di guerra venissero percossi e sputacchiati sulle piazze peggio dei delinquenti? che le pensioni agl'invalidi, agli orfani e alle vedove dei caduti, che i provvedimenti ai ciechi e ai tubercolotici venissero ritardati, ostacolati, lesinati, quasi si trattasse di elargire elemosine e non di compiere un sacrosanto dovere? che i nostri inni patriottici non fossero più lasciati cantare ai ragazzi nelle scuole? che il tricolore nazionale si facesse abbassare dai balconi de' nostri municipî?

Con che cuore il d'Annunzio dovesse seguire questo miserabile declinare di una parabola al cui ascendere egli aveva contribuito come e quanto nessun altro, è facile immaginare.

« L'Italia », — aveva egli detto ne' suoi discorsi della *Riscossa* — « l'Italia sola fra le nazioni alleate, potendo evitare la guerra e rimanere spettatrice inerte, si sollevò liberamente in armi, non tanto per la riconquista del suo retaggio, quanto per la salvezza di tutto ciò che nei secoli nati da Roma fu la nobiltà dell'uomo libero. Ella si armò... per una ragione ideale, per una rivendicazione eroica. Il suo atto spontaneo... ebbe la bellezza di un sacrificio offerto alla speranza dell'uomo ».

Così egli aveva parlato allora, salutando l'entrata in guerra degli Stati Uniti d'America, rivendicando all'Italia il merito della priorità nel far causa comune con gli alleati dell'Intesa. E voi sentite come nelle parole del d'Annunzio vibra l'alta idealità di Giuseppe Mazzini e di Giosuè Carducci: sarebbe valsa la spesa di partecipare al conflitto mondiale, se non si fosse trattato di render

« franche » le genti umane dai « mostri » della violenza, dell'oscurantismo, della barbarie?

È il tuo trionfo, popol d'Italia,

aveva preannunciato il Carducci nell'ode per l'*Annuale della fondazione di Roma*. Il trionfo d'Italia doveva essere il trionfo della giustizia e della libertà per tutti.

Nel 1919, invece, a Versaglia, discutendo gli articoli del trattato di pace, i nostri alleati si dimenticavano i fini supremi della guerra combattuta e vinta; e facevano torto perfino all'Italia, ch'era stata più volte la loro salvatrice nei momenti più decisivi, ch'era la più pura dei belligeranti, che aveva avuto il merito e l'onore d'infliggere l'ultimo colpo al colosso nemico.

Perchè noi non avevamo avuto la previdenza di fissare dei patti a noi vantaggiosi per il caso che l'Intesa avesse non solo vinto ma stravinto, i nostri alleati vollero negare a noi e tenere per sè anche quello che neppur essi avrebbero avuto se noi non li avessimo aiutati a stravincere.

Per colmo di disdetta (e questo prova se il d'Annunzio esagerava nell'affermare il carattere disinteressatamente idealistico della nazione italiana!), noi avevamo perfino in mezzo a noi buon numero di concittadini che ci predicavano le stesse rinunce volúteci imporre dai nostri alleati: e si sbracciavano a persuaderci che non solo i principî della lealtà e della giustizia, ma il nostro stesso interesse materiale ci consigliava a non annetterci Fiume nè la Dalmazia!

Io non mi arrogo il privilegio dell'infallibilità nè voglio anticipare i giudizî della storia. Amo anzi credere che dalle assisi della storia futura molte singole persone, colpite dalle invettive d'annunziane, torneranno riabilitate e potranno ricomparire sotto miglior luce. Male so adattarmi — in ispecie — a ritenere che il Wilson abbia la responsabilità di tutto ciò che a lui venne addebitato: troppe cose del retroscena diplomatico oggi ignoriamo, e gli eventi

di cui ci occupiamo sono di una tale importanza, che non ci è consentito di misurarli alla stregua degli avvenimenti cotidiani. Persone ed episodî vanno considerati e apprezzati non dal loro momento storico, ma dal valore ch'essi hanno, anzi, che avranno, nella serie dei secoli.

Ma, fatto è, che nel 1919 si era formata contro di noi una coalizione sì fitta di forze avverse che, per romperla, non restava altro se non un atto disperato, di quelli dove si gioca tutto per tutto. Conveniva, ancóra una volta, *osare l'inosabile.*

Il d'Annunzio ne prese l'iniziativa, se ne assunse piena ed intera la responsabilità.

« Contro uno e contro tutti »

Dopo aver atteso inutilmente un anno, dopo avere ammonito, incitato, minacciato (e i documenti si trovano raccolti nel libro *Contro uno e contro tutti*), il d'Annunzio deliberò di ardire. « Non in altro che nell'ardire oggi è la nostra salute, Italiani », proclamava egli in Roma, ai 4 maggio 1919.

Nel settembre del '19 egli moveva da Ronchi, santuario dell'irredentismo, verso Fiume e la occupava con una schiera di volontarî, non tanto in nome dell'Italia, quanto in nome della libertà e della giustizia.

Se egli abbia superato con la sua marcia di Ronchi la spedizione garibaldina di Marsala, è questione che può essere dubbia solo per chi non rifletta che Garibaldi assaltava il decrepito Regno borbonico e il d'Annunzio andava contro tutte le potenze dell'Intesa, buttandosi a uno sbaraglio, nel quale avrebbe potuto essere schiacciato come una mosca.

Il mondo, invece, stette a guardare, stupito, e nessuno osò alzare una mano per impedire o per offendere.

Cioè, no. Una mano, un'unica mano, si levò, nel dicembre del 1920, contro il d'Annunzio, e fu la mano del-

l'Italia ufficiale, fu la mano della Madre che si levò a minacciare il figlio, a intimargli di abbandonare Fiume, dopo averla tenuta per un anno « contro tutto e contro tutti ».

Fece bene? fece male il d'Annunzio?

Ad occupar Fiume, nel 1919, pare che abbia fatto bene, perchè questo merito gli viene ufficialmente riconosciuto perfino nel trattato di Rapallo. Se lui non l'avesse occupata, Fiume sarebbe stata sacrificata senz'altro all'imprevidenza dei nostri diplomatici, che non ne avevano garantito in tempo le sorti. Peggio ancora, se egli non l'avesse occupata, c'è da giurare che la questione dibattutasi intorno alle sorti di Fiume si sarebbe dibattuta intorno a Trieste.

Ad abbandonar Fiume, nel 1920, non pare ammesso altrettanto facilmente ch'egli abbia fatto bene.

Io, per mio conto, come ammiro il d'Annunzio nel coraggio di occupare Fiume, quando occuparla voleva dire ancora salvarla dalla perdita definitiva, così lo ammiro anche nel senno ch'egli ha dimostrato cedendo alle necessità imperiose di più forti interessi nazionali.

Per intraprendere la spedizione aerea su Vienna, il d'Annunzio aveva saputo aspettare tre anni, e non vi si accinse se non quando fu ben sicuro che la preparazione tecnica e morale era compiuta. Osò e vinse.

Per opporsi, nel 1920, alla pressione militare dell'Italia ufficiale, che gli intimava di uscire da Fiume, non si verificavano le medesime condizioni, ed egli cedette.

Rimanere a Fiume non aveva più significato. Il problema non era di rimanere a Fiume, ma di marciare su Roma.

Poichè i conflitti erano due: uno era esterno e si agitava fra l'Italia e le altre potenze dell'Intesa; l'altro era interno e si agitava fra l'Italia ufficiale e l'Italia non ufficiale.

Quello fra l'Italia e le altre potenze dell'Intesa il d'Annunzio l'aveva ormai deciso occupando militarmente Fiume. Per l'altro i tempi non erano ancora maturi.

Ostinarsi in una resistenza impossibile, spingere la protesta fino agli ultimi estremi di un sacrificio cruento, rinnovare contro l'Italia il gesto di Pietro Micca o di Guglielmo Oberdan, buttare, insomma, il proprio cadavere tra Fiume e l'Italia, non avrebbe servito ad altro — nel 1920 — che ad aggravare la crisi orribile in cui si dibatteva la nostra nazione, sarebbe stato un aprire la breccia a tutte le forze dissolventi e sovversive ch'erano ansiose di penetrare negl'ingranaggi più delicati dello Stato e distruggerli, sarebbe stato un disperdere fin gli ultimi residui di quelle virtù di cui non abbiamo mai avuto abbondanza e che allora ci occorrevano più che mai: il senso della solidarietà nazionale, il senso della disciplina civile, il senso della loro necessità e del loro dovere.

Il fascismo non aveva raggiunto ancóra tal grado di saldezza nella sua compagine e nella sua organizzazione interna, non si era ancora impadronito dell'esercito e delle masse, per intraprendere quella marcia su Roma, che potè compiere appena nel 1922 (1).

Bisognava dunque pazientare ed attendere, cedere per il momento e preparare l'avvenire.

(1) La rivoluzione del 1922 e la marcia fascista su Roma era già preveduta dal d'Annunzio nel suo discorso dei 24 maggio 1919: « Se il popolo italiano avesse l'ardire di trapassare senza esitazioni e senza conciliazioni, da un regime rappresentativo bugiardo a una forma di rappresentanza sincera che rivelasse e inalzasse i produttori sinceri della ricchezza nazionale contro i parassiti e gli inetti della odiosa casta politica non emendabile; le sette e sette vittorie dell'Alpe, del Carso e del Piano impallidirebbero davanti a questa meravigliosa vittoria civile.

« Come nel bandire la guerra il popolo precorse lo Stato, così nel conseguire la sua purificazione, la sua rivelazione e la sua comprensione deve *avanzare lo Stato*.

« Senza indugi ».

(*Contro uno e contro tutti*).

« Due divinità stanno sopra l'azione » — aveva detto il d'Annunzio nei discorsi della *Riscossa*: — « Fede e Costanza ». Erano la costellazione della « Buona Causa ».

E ancóra: « Morire non basta. Se morire è cessare di combattere, non si può morire ». « Bisogna vivere e combattere, vivere e resistere, vivere e vincere ».

Per vincere nel 1922, il d'Annunzio cedette nel 1920.

E fu la più bella vittoria ch'egli seppe riportare su sè stesso, nel mentre ch'egli doveva registrare la seconda — le più amara — delusione della sua vita, dopo quella che gli era toccata al tempo dell'esilio in Francia.

Allora, tutta la sua fortuna materiale, costruita in tanti decenni di aspra fatica, per affermarsi nella conquista dei beni terreni, egli l'aveva veduta crollare di schianto, e gli era parso che tutta la sua filosofia, fondata sulla superiorità del Piacere e sull'ambizione di predominio, avesse sofferto una terribile smentita dalla Realtà. La sua energia era però riuscita a salvarsi e a sopravvivere, rifugiandosi nella volontà del Bene, nella fede dell'amore per l'amore, nel piacere del sacrificio. E aveva finito col credere di aver riacquistato tutti i tesori perduti, di avere accumulato, anzi, tesori d'inestimabile valore, assai maggiori, assai migliori di qualunque altro bene terreno.

Quando venne il momento di vedere, se tutto questo gli era giovato, se l'autorità morale ch'egli si era sì duramente guadagnata, fosse veramente un valore positivo, quando ritenne di poter affermare con un atto della sua volontà e della sua energia la causa della Giustizia, ecco che si ritrovò dinanzi la faccia bestiale della Realtà, cozzò contro tutto il Male morale del mondo: di fronte alla malvagità degli uomini, coalizzata contro di lui, si vide costretto a cedere; tutti i suoi titoli di nobiltà si ridussero a un mucchio di carta straccia, come egli fosse un detentore qualunque di banconote ex-austriache. Dovette confessarsi per la seconda volta sconfitto.

Se non fu questa la vera morte del d'Annunzio, se non gli eruppe dal cuore il grido, orrendo di pessimismo, che era uscito dal cuore del suo amico Giovanni Pascoli, di fronte al regicidio di Re Umberto (« di grande a questo mondo non c'è che il Male! »), si fu perchè il d'Annunzio viveva proprio ormai in istato di grazia, e non poteva più perdersi.

Luisa Zeni, l'eroica legionaria fiumana, ci attesta a che estremo di sacrificio il d'Annunzio era pronto, nelle tragiche giornate del Natale fiumano.

« Una grande verità voglio gridare al mondo: il Comandante non voleva il sangue fraterno nè credeva che l'Italia potesse volerlo.

« Egli aveva ideato un piano, in cui noi, Legionarî, avremmo dovuto ritirarci, se obbligati dalla forza ad abbandonare la linea di difesa, se sopraffatti: ritirarci lentamente fin sotto e poi dentro il Palazzo del Comando, senza sparare, senza uccidere.

« Mentre da un lato sarebbe avvenuto questo movimento, dall'altro gli abitanti avrebbero dovuto uscire da Fiume, cosicchè ad un certo momento sarebbero restati soltanto i Legionarî: noi, fedeli giurati, che, chiusi nel Palazzo del Comando, avremmo fatto saltare il Palazzo stesso già minato, morendo tutti insieme con Lui, col nostro Duce supremo.

« Era un sacrificio prestabilito a mente fredda e con cuore sincero. Nessuno di noi vi si era rifiutato ».

Senonchè, appena l'azione militare fu incominciata e l'Italia ufficiale mostrò chiaramente di essere disposta a versare anche sangue fraterno, il d'Annunzio « stimò inutile il sacrificio » e « liberò i suoi Legionarî dal vóto eroico e i cittadini da ogni impegno ».

Perchè il d'Annunzio abbia rinunciato al suo piano, la Zeni non riesce a farcelo comprendere bene, ma ci fa ben sentire la bellezza del piano e la bellezza della rinuncia.

Il d'Annunzio, nel momento in cui vide l'Italia ufficiale disposta a fare quello ch'egli non avrebbe mai creduto, si è — certo — ricordato di Garibaldi ad Aspromonte, quando ordinava a' suoi fedeli di sospendere il fuoco contro l'esercito regolare.

Egli ha avuto l'intuizione infallibile che un conflitto fraterno in quel momento e, forse, ancor più il sacrificio progettato avrebbero scavato fra Italia e Italia un solco d'odio più profondo di quello scavato dall'Intesa: e noi dovevamo invece raccogliere le nostre forze interne, per fronteggiare maggiori pericoli che ci minacciavano dal di dentro e dal di fuori.

L'orazione per i Caduti di Fiume

Questo sentimento di una tragica Necessità, dinanzi alla quale inchinarsi non era un diminuirsi, spira da tutto il discorso che il d'Annunzio pronunciava ai 2 gennaio 1921 nel Cimitero di Fiume, dopo la cerimonia che mons. Celso Costantini aveva celebrato in onore dei caduti durante i malaugurati scontri di quelle giornate.

Per un segno misterioso della sorte, le salme dei caduti da una parte e dall'altra erano pari di numero e sembravano confermare quanto il d'Annunzio veniva dicendo, là, tra le bare allineate sotto gli occhi della folla, con sopra distesa la bandiera di Giovanni Randaccio, l'eroe del Timavo.

È un'orazione funebre che noi dobbiamo rileggere intera, perchè soltanto essa ci dà la misura dell'altezza a cui il d'Annunzio aveva saputo sollevarsi nel periodo della sua gesta fiumana. Voi sentirete súbito che, anche dopo la sconfitta, l'accusatore dalla voce più forte era pur sempre rimasto lui, non soltanto perchè avesse la voce più forte, ma perchè aveva dalla sua la forza della ragione, perchè in lui veramente parlava la bontà di un'idea, al lume della quale non c'erano più amici o nemici, ma c'erano — unicamente — fratelli caduti per una medesima causa.

Dinanzi a questa breve orazione sbiadiscono i più accesi ricordi delle classiche orazioni che ci facevano leggere da ragazzi, a scuola, e sin quella di Pericle per i caduti nel Peloponneso o quella di Iperide per i morti di Lamia o quella (che ci si voleva ricostruire) di Demostene per i morti di Cheronea non ci sembrano ora — al confronto — che studiate esercitazioni retoriche...

Miei legionari, milizie fiumane, popolo mutilato di Fiume, ha detto il vero dall'altare in terra, dopo aver franto l'ostia e votato il calice, questo umile e forte uomo di Dio che nel suolo di Aquileia sotterrò le primizie dell'offerta cruenta e oggi qui benedice l'estremo tributo imposto a noi dall'ingiustizia dell'oppressore.

Se colui che pianse presso la fossa di Lazzaro, se il Figliuol d'uomo ora apparisse, tra l'altare e le bare, tra la tovaglia sacra e il labaro santo, tra i ceri accesi e le vite estinte; se qui apparisse e facesse grido e risuscitasse questi morti discordi su dai coperchi, non inchiodati ancóra, io credo che essi non si leverebbero se non per singhiozzare e per abbracciarsi.

Qui sono i nostri compagni e qui sono i nostri aggressori, fratelli gli uni e gli altri a noi e alla nostra angoscia, allineati nel silenzio perpetuo, agguagliati nella requie eterna.

E forse v'è quel giovine Alpino che, verso uno dei nostri fanti curvo su lui moribondo, anelò: « Baciami, fratello. Solo chi mi mandò contro di te sia maledetto ».

Lo spirito di pietà e di orrore, che faceva così straziante quell'anelito di agonia, sale, da ciascuna di queste povere casse d'abete già piene di dissolvimento, dove omai le stesse madri disperate non potrebbero più riconoscere i vólti dei figli, troppo a lungo attesi dalla madre di tutti.

« O terra, o terra! Non ricoprire questa carne e non celare questa testimonianza ».

È la supplicazione antica. Non vogliamo ripeterla. Mettiamo nella terra i morti. Risorgeranno. Il martirio è semenza, e anche la colpa è semenza. Li abbiamo tutti ricoperti con lo stesso lauro e con la stessa bandiera. L'aroma del lauro vince l'odore tetro, e la bandiera abbraccia la discordia,

Ma queste bare sono le più tristi che siano mai state condotte alla fossa, o compagni. Sono ancor più tristi di quella che in un giorno d'inverno conducemmo qui, o compagni, nella chiostra di rocce e di cipressi che a noi ricorda le dolíne e le fòibe della tradita guerra.

Ecco viene di tra i cipressi il fante veneto Luigi Siviero, con quel sublime sorriso che della sua faccia di contadino fa una bellezza rimodellata dall'estasi di un angelo ardente.

Se chiudo gli occhi, sento i lembi viventi della bandiera palpitare come il mio cuore, come i vostri polsi. Chi di voi portò su le sue braccia alcuna di queste salme? Non pesava come il bronzo? e il cammino non sembrava senza termine?

Anche una volta, in questa Italia dilaniata, in questa Italia di crucci e di vendette, in questa Italia senza rimorsi e senza rimpianti, i fratelli hanno ucciso i fratelli?

E chi li cacciò innanzi ciechi a odiare, a imprecare e a uccidere non ha maledizione e punizione, laggiù, ma lode di ben remunerati servi. L'odio non parla dinanzi alla morte, nè il dispregio. Ascoltiamo l'uomo di Dio. Riceviamo nel nostro sacrifizio il raggio dell'immortalità.

Ci siamo tutti comunicati nell'elevazione del calice. Abbiamo tutti creduto di vedere il vólto della Patria somigliante al vólto del Figliuol d'uomo non apparito. Questi italiani hanno dato il loro sangue per l'opera misteriosa del fato latino, con terribile ebrezza d'amore i nostri, e gli altri con inconsapevole trémito.

Gli uni e gli altri sono infranti nello sforzo inumano e sovrumano da cui sta per nascere quella grandezza che tuttora invocano la nostra passione e la nostra vittoria.

La martire Fiume, simile a quella sua donna che da ferro italiano ebbe tronche le due braccia di fatica e non fece lamento, si solleva su i suoi piedi piagati e col moncherino sanguinante scrive nella muraglia funebre: « Credo nella Patria futura, e mi prometto alla Patria futura ».

Inginocchiamoci e segniamoci, armati e non armati! Crediamo e promettiamo.

Davanti a questi morti che riconciliano la nostra speranza, o mie legioni eroiche, o mia forza inseparabile, giuriamoci per una lotta più vasta e per una pace di uomini liberi.

Di quale grandezza sia rifulsa l'anima di Gabriele d'Annunzio durante il periodo fiumano, noi contemporanei non possiamo saperlo interamente: io invidio fin d'ora i posteri, che potranno vedere squadernate dinanzi ai loro occhi e contemplare pacatamente tutte le testimonianze della eroica gesta, ordinate in un quadro completo e proporzionato.

Noi non possiamo che vederlo a frammenti, che intravederlo o intuirlo.

Ma neppure i posteri potranno sentire quello che noi soli contemporanei abbiamo potuto sentire: il valore immediato di certi atti d'annunziani, la bellezza attuale di certi momenti.

Parlate con qualche giovane, di quelli che hanno avuto la fortuna di vivere sotto la diretta influenza del d'Annunzio, entro l'orbita della sua stessa attività; guardatelo negli occhi, mentr'egli vi rievoca le memorie del Comandante, e capirete quale fascino doveva emanare dalla parola e dall'esempio di Gabriele d'Annunzio.

Gli era ch'egli aveva toccato per il primo l'apice della sua perfezione estetica e morale. Aveva dovuto ancóra una volta riprendere in esame tutta la sua vita anteriore e venire ad altre conclusioni da quelle cui lo avevano spinto i casi della sorte e gl'istinti della sua natura.

Egli si era certamente sentito più a suo posto, più sodisfatto nelle sue intime tendenze, più coerente alle teorie fino allora propugnate, quando aveva pronunciato la parola *Disobbedisco* ed era andato a Fiume.

Non era stato « per fare il contrario » di Garibaldi. Anche Garibaldi, nelle medesime circostanze, avrebbe fatto come lui, perchè anche Garibaldi sapeva *obbedire* e *disobbedire* a tempo debito.

Ma certamente Garibaldi avrebbe durato meno fatica di lui nel subordinare — da ultimo — la sua volontà individuale all'imperativo categorico di un interesse collettivo.

È di questo va fatto tanto più merito al d'Annunzio.

Il d'Annunzio si era trovato nel momento più tragico in cui possa mai trovarsi un uomo: quando cioè si è posti di fronte all'unica responsabilità della nostra coscienza, quando abbiamo diritto di non ascoltare che noi stessi, perchè siamo rapiti dall'entusiasmo per un'idea pura, bella, grande, disinteressata, e nessun altro riesce a persuaderci che noi abbiamo torto, e noi siamo pronti a confermare la nostra fede con piena abnegazione di tutti noi.

Il d'Annunzio ha avuto la grazia d'intuire quale fosse l'interesse maggiore e superiore da salvaguardare: ha ubbidito al comandamento del dio Pan — il gran Pan delle sue *Laudi* — e ha salvato sè stesso, l'Italia e il mondo.

Poichè, se egli nel 1920 preferì cedere e ritirarsi da Fiume, non risparmiò soltanto all'Italia gli orrori di una guerra civile, che avrebbero finito col distruggere del tutto i vantaggi della Vittoria, ma preservò i destini della civiltà dagli orrori di un bolscevismo europeo, che fremeva alle porte di Fiume e minacciava di rinnovare il cataclisma medievale delle trasmigrazioni dei popoli.

Perdonatemi, se stavolta cito un poco me stesso. Nelle tragiche giornate del Natale 1920, io scrivevo, in un foglio di Trieste, tutta angosciosamente intesa all'esito del dramma fiumano:

« Buttare ora il proprio *cadavere insanguinato* [come avrebbe voluto fare il d'Annunzio] tra Dalmazia ed Italia sarebbe un aprir la strada a una nuova trasmigrazione di popoli: fenomeno che si svolgerebbe fatalmente, irrimediabilmente, senz'alcuna nostra facoltà di controllo e di direzione, attraverso un nuovo caos di distruzioni, di convulsioni, d'eccidî; un nuovo orribile medioevo.

« *Galba è ancor lontano...*, diceva Nerone.

« Ma la moderna trasmigrazione di popoli, la nuova

ondata di barbarie nord-orientale destinata a rovesciarsi sopra la civiltà sud-occidentale non sarebbe per caso già prossima?

« La sfinge di Wrangel sembra lì per farcelo sospettare. Le sue orde reazionarie, fameliche e sconfitte, venute a scaglionarsi proprio sui confini tra Jugoslavia e Italia, non sarebbero l'avanguardia dei Goti, cupidi di varcare il Danubio e invadere l'impero romano? Fiume non sarebbe la nuova Aquileia?

« Se questo è il pericolo che ci sovrasta, meglio assoggettarsi al criterio della maggioranza, meglio accontentarsi di serrare le file per arginare, ritardare, moderare la foga dell'urto che ci aspetta ».

Meglio ancóra, però, — dicevo — riconoscere addirittura nel bolscevismo un problema maturato dalla guerra stessa, ed affrontarlo, per risolverlo, in nome dell'Italia e attraverso l'Italia.

« Forse l'Italia è chiamata a fare del marxismo quello ch'essa ha già fatto del cristianesimo: cattolicizzarlo. Mettere alla nuova dottrina asiatica il freno della civiltà latina, ridurre le sette innumerevoli a una Chiesa sola, incorporandola con lo Stato. Compiere quello che il Giolitti (non fu detto *il bolscevico dell'Annunziata?*) ha iniziato.

« Latinizzare il bolscevismo, porsi risolutamente alla testa di un movimento che ormai non si può più arrestare, ma che si può ancora dirigere, farsi patroni ed àrbitri della più audace rinnovazione sociale sarebbe una risposta logica e conveniente all'ingiustizia che le potenze dell'Intesa hanno consumato a danno dell'Italia col vietarle di cogliere il pieno frutto della sua collaborazione alla vittoria comune. Sarebbe reazione legittima, sarebbe fare del machiavellismo autentico, che ci riscatterebbe dalla dipendenza verso alleati indegni e malfídi, per rimetterci, — fuori de' torbidi intrighi capitalistici che formarono lo sfondo della guerra mondiale e finirono col soffocare

le purissime intenzioni del nostro intervento, — al servizio della Causa dell'umanità » (1).

« L'ala d'Italia è liberata »

« Che cosa v'è di vivace, di venusto, di profondo », — aveva chiesto il d'Annunzio nei discorsi della *Riscossa*, — « fra il Mediterraneo e l'Artico, fra l'Atlantico e il Caspio, che non abbia avuto la sua origine *in Italia?* ».

L'Italia « ha foggiato l'uomo moderno, ha trasformato il cristianesimo, ha liberato la libertà. D'ogni lavoro ha fatto un'arte compiuta, d'ogni tumulto una conquista subitanea. Nelle alluvioni più torbide ha preso la creta delle sue figure *armoniose*. Con la cenere di tutti gli idoli ha rialzato la deità del suo Genio ».

---

(1) *Il dramma di Fiume*, in *Il Piccolo della sera*, Trieste, 21 e 22 dicembre 1920.

Mi sia lecito rammentare ancóra, che già ai 30 aprile 1919, presentando in un'assemblea della *Dante Alighieri* di Trieste un ordine del giorno (che fu accolto all'unanimità) per la causa di Fiume e della Dalmazia, chiudevo il mio discorso con le seguenti parole:

« Sulla torre dell'istriana Parenzo, Venezia aveva scritto l'ammonimento: *fate giustizia e darò pace alle vostre terre*. Dica ora l'Italia ai rappresentanti delle potenze a Parigi: *fate giustizia e darò pace al mondo*.

« La guerra non l'abbiamo voluta noi. Ma forse dipende ancóra da noi l'avere o il non avere la pace.

« Ci pensino amici di ieri e dell'altro ieri. Ci pensino anche i nemici, e scelgano gli uni e gli altri il loro domani.

« La nazione di Dante e del Mazzini potrebbe ricordarsi di essere anche la nazione del Machiavelli. Ma stavolta potrebbe fare del Machiavelli autentico, senza cadere in contradizione con sè stessa, governo d'Italia o popolo d'Italia che ella sia! ».

(*Per la dignità d'Italia e per la pace mondiale*, ne *La Libertà* di Trento, 4 maggio 1919).

« Liberiamoci dall'Occidente che non ci ama e non ci vuole » — aveva, anche, esortato nel suo discorso agli aviatori in Centocelle (9 luglio 1919). — « Volgiamo le spalle all'Occidente che ogni giorno più si sterilisce e si infetta e si disonora in ostinate ingiustizie e in ostinate servitù. Separiamoci dall'Occidente degenere che, dimentico d'aver contenuto nel suo nome *lo splendore dello spirito senza tramonto*, è divenuto una immensa banca giudea in servizio della spietata plutocrazia americana.

« L'Italia che *sola è grande e sola è pura*, l'Italia delusa, l'Italia tradita, l'Italia povera si volga di nuovo all'Oriente dove fu fiso lo sguardo de' suoi secoli più fieri. Non ode l'appello degli Arabi e degli Indi oppressi appunto da quei giusti che tengono la nostra Malta e ci strappano la nostra Fiume? ». (*L'ala d'Italia è liberata*).

Lo Statuto della Reggenza del Carnaro

Da questa coscienza o intuizione (come volete chiamarla), che la nuova dottrina marxistica, venútaci dall'Oriente, fosse storicamente giustificata, fosse anzi un bene per l'Occidente, esaurito e degenerato, e che la missione eterna dell'Italia fosse quella di trovare la forma più civile (*armoniosa*) per tutte le dottrine più ardite di rinnovazione sociale, nacque lo *Statuto* della *Reggenza del Carnaro* (27 agosto 1919).

Può darsi che abbiano ragione tutti coloro che negarono ogni fondamento storico alle relazioni volute stabilire dal d'Annunzio fra il disegno del suo Statuto e gli ordinamenti dei nostri Comuni medievali.

Anzi (se non potesse parere un'insolenza tanto per gli studiosi quanto per il d'Annunzio), vorrei ammettere che fra lo Statuto del Carnaro e i nostri Comuni medievali non ci sia nessuna relazione nè storica nè ideologica.

Per me importa piuttosto di constatare che il d'Annunzio ha conciliato nel suo Statuto, superandole en-

trambe singolarmente, le due tendenze fondamentali della vita umana, la spiritualista e la materialista. Per me importa di constatare ch'egli ha saputo armonizzarvi i diritti e i doveri del braccio e della mente, i diritti e i doveri degl'individui e delle classi sociali, l'autonomia del cittadino con la necessità dello Statuto, Cristo col dio Pan, Giuseppe Mazzini con Carlo Marx.

Il suo Statuto è la sintesi geniale di tutte le esigenze pratiche e di tutte le aspirazioni ideali.

Basta vedere come egli regola i rapporti che riguardano la religione e la proprietà, i due perni su cui s'incàrdina ogni ordinamento sociale.

« Tre » — dice l'articolo XIV — « sono le credenze religiose collocate sopra tutte le altre nella università di Comuni giurati (giurati, cioè, a formare uno Stato):

« la vita è bella, e degna che severamente e magnificamente la viva l'uomo rifatto intiero dalla libertà;

« l'uomo intiero è colui che sa ogni giorno inventare la sua propria virtù per ogni giorno offrire ai suoi fratelli un nuovo dono;

« il lavoro, anche il più umile, anche il più oscuro, se sia bene eseguito, tende alla bellezza e orna il mondo ».

Ogni culto religioso dunque è ammesso e rispettato.

« Ma nessun cittadino » — come ben rileva Paolo Lorenzoni — « può invocare la sua credenza e i suoi riti per sottrarsi all'adempimento dei doveri prescritti dalla legge viva. E non è possibile che le tre credenze religiose dell'articolo XIV contrastino con nessuna religione, essendo esse, come ognuno deve ammettere, il minimo di religione che ogni uomo deve avere se non vuol rinnegare la sua natura e la sua vita. E anche lo scopo dello Stato, coerentemente a tali principî, definito come lo sforzo e la volontà comune verso un sempre più alto grado di materiale e spirituale vigore, è basato su tale filosofico fondamento.

« Lo scopo individuale ultimo è identico a quello dello Stato e non è raggiungibile che con lo Stato ».

Applicando questi criterî, come Dante non ammetteva nè avari nè pròdighi, così il d'Annunzio — nell'articolo IX — non ammette che la proprietà sia esclusivamente nè privata nè collettiva. La proprietà è riconosciuta al privato, ma solo a patto e fino a tanto ch'ei la sappia far rendere: egli non ha diritto nè di lasciarla inerte nè di distruggerla.

Così il padrone, nella parabola evangelica, distribuisce, prima di partire, il suo denaro tra i proprî servi, ingiungendo a tutti di farlo fruttare; e, al suo ritorno, premia i servi che lo avevano accresciuto col loro lavoro, punisce invece quello che lo aveva lasciato infruttuoso.

Latifondisti che non coltivano i loro fondi, capitalistî che non mettono in circolazione i loro capitali, proprietarî che sperperano o abusano o non sanno giovarsi della proprietà non hanno luogo, non devono aver luogo in uno Stato, dove « unico titolo legittimo di dominio su qualunque mezzo di produzione e di scambio è il lavoro » e l'abilità nel compierlo. « Solo il lavoro è padrone della sostanza resa massimamente fruttuosa e massimamente profittevole all'economia generale ».

Dov'è tutto quell'esasperato individualismo, quel feticismo odioso e fanatico del Piacere e della Violenza, che viziava tutte le opere d'annunziane concepite nel periodo del Superuomo e ch'era riuscito a viziare perfino la *Laus Vitae*?

Qui la parola d'ordine è, più che la Bellezza, intesa nel suo senso integrale, etico ed estetico, l'Armonia.

Non ci sono più esagerazioni. C'è, invece, conciliazione e concordanza. C'è uno « stupendo spirito » di rinnovazione che « s'afforza delle esperienze di ieri, raccoglie in sè le divinazioni del domani, precede i più ansiosi, precorre i più pronti.

« Precede, non eccede.
« Precorre, non trascorre.
« Conosce l'armonia.
« Sa la musica » (1).

Della *Musica*, considerata « come istituzione religiosa e sociale », tratta infatti l'ultima rubrica dello Statuto. Della musica, intesa non come simbolo della legge sociale, che dev'essere governata dalla legge sovrana della musica, l'armonia, — ma intesa proprio come essenza della legge sociale e legge sociale essa stessa, diventata una cosa sola con la legge e con la società (articoli LXIV-V).

Puro simbolo è invece l'ultima delle dieci Corporazioni o classi di cittadini, nelle quali il d'Annunzio ha distribuito lo Stato. E rappresenta lo spirito etico-religioso, nel quale devono assommarsi, riconoscersi, identificarsi tutte le dieci classi, lo spirito, che aleggia su tutto lo Stato e lo anima, lo conserva, lo protegge.

« La decima non ha arte nè nóvero nè vocabolo. La sua pienezza è attesa come quella della decima Musa. È riservata alle forze misteriose del popolo in travaglio e in ascendimento. È quasi una figura votiva consacrata al Genio ignoto, all'apparizione dell'uomo novissimo, alle trasfigurazioni ideali delle opere e dei giorni, alla compiuta liberazione dello spirito sopra l'ánsito penoso e il sudore di sangue.

« È rappresentata, nel santuario civico, da una lampada ardente che porta inscritta un'antica parola toscana dell'epoca dei Comuni, stupenda allusione a una forma spiritualizzata del lavoro umano: FATICA SENZA FATICA » (articolo XIX).

(1) *D'Annunzio*, discorso 30 ottobre 1920, presentando lo Statuto al popolo di Fiume (*Bollettino Ufficiale del Comando di Fiume d'Italia*, 1 settembre 1920).

Imprudente d'Annunzio! Perchè rammentarci in quest'articolo la *decima Musa*, ch'egli aveva chiamata nella *Laus Vitae* coi nomi reboanti di *Euplete, Eurètria, Energèia*?

Era una Mènade furibonda quella, affaticata dalla vertigine di una danza folle. Bella anch'essa — non v'ha dubbio — di una sua terribile bellezza, ma tanto simile a quest'altra decima Musa, quanto Francesca da Rimini, peccatrice infernale, può somigliare a Beatrice, anima del Paradiso.

Tale e tanto cammino aveva percorso il d'Annunzio dal periodo delle *Laudi* in poi! Tale e tanto mutamento avevano operato in lui l'esperienza della guerra e la passione di Fiume e della Dalmazia!

Ed ecco un'altra occasione, offertasi al d'Annunzio, di rappresentare nella realtà della vita una parte ch'egli aveva attribuita a un personaggio del suo teatro!

« Soffi di nuovo lo spirito delle antiche libertà comunali, su l'Italia una e molteplice! ».

Sono parole che Ruggero Flamma aveva proferito ventun anno prima nella tragedia della *Gloria*, e quelle parole tornano ora sul labbro di Gabriele d'Annunzio, nell'atto di presentare al popolo di Fiume lo *Statuto del Carnaro* (30 agosto 1920).

Appunto perchè la caratteristica particolare dell'Italia è di essere « una e molteplice », essa è un microcosmo dell'umanità e si presta, meglio che qualunque altra regione della terra, a tentare le innovazioni più radicali della società: e Fiume, Comune italico di confine, era il campo sperimentale più adatto per cominciare da esso, come in un microcosmo dell'Italia, l'attuazione delle finalità bolsceviche.

Quale occasione migliore poteva offrirsi al d'Annunzio per fare il legislatore di popoli, il fondatore di Stati?

Non certo gli era stata offerta un'occasione simile da quel Parlamento di Roma, nel quale ventun anno prima egli sedeva come deputato e dove l'augurio suo era destinato a spegnersi tra l'incomprensione e il vilipendio generale: era ancóra il Parlamento di quella terza Italia, « dove lo sbirro spazzava fuori del Pantheon le corone di Trento e di Trieste come cose di vergogna *per ordine regio* ».

Dove non era intesa neppure la voce dell'irredentismo, come poteva non sonare importuna la voce di un socialismo che aveva già superato lo stesso bolscevismo?

Voi mi osserverete: — Ma questo non vuol dire ancóra che il d'Annunzio sia stato un uomo d'azione. Neppure in Fiume riuscì a concludere nulla! Il suo « disegno di un nuovo ordinamento dello Stato libero di Fiume » rimase solo sulla carta e il Comune di Fiume continuò ad essere amministrato dagli zanelliani o dagli antizanelliani sempre secondo gli schemi e le concezioni e le consuetudini dei vecchi ordinamenti sociali. Fare abbozzi e progetti di Stati ideali è facile: ma attuarli, qui sta il difficile! Platone, l'ideatore della Repubblica perfetta, sarebbe stato allora il più grande uomo d'azione.

No, no. Il d'Annunzio non possiamo confonderlo coi soliti sognatori del paese di Utopia.

Anzitutto, egli dovette venir via da Fiume qualche mese — appena — dopo aver concretato il disegno del suo Statuto.

Ma poi, riflettiamoci meglio. Le riforme sociali che hanno più radicalmente mutato i nostri modi di pensare, di sentire e di vivere non hanno avuto inizio da codici e regolamenti e norme d'applicazione pratica.

Cristo, non credo abbia mai compilato progetti di Statuti per nessuna corporazione proletaria nè borghese. Ma eppure, il suo nome si legge in testa e in chiusa a una infinità di Statuti delle nostre antiche corporazioni e, quando Cristo non vi è nominato, la sua parola vi circola

forse per entro a tutti i paragrafi più efficace, più libera e più pura.

Perchè il Vangelo di Cristo non è stato ancora attuato nella sua piena totalità, si è forse esaurita la virtù stimolatrice dello spirito che lo informa? Non agisce tuttora, dopo tanti secoli, dopo tante applicazioni parziali e imperfette, dopo tante amare delusioni e perfide rinnegazioni, vivo e fresco come nei giorni della sua prima apparizione?

Neppure lo Statuto d'annunziano è di quelli che si applicano integralmente di colpo. È un programma di lavoro per decenni e per secoli, non per anni.

L'Italia non è un paese di civiltà primitiva, dove si possano tentare certi esperimenti senza la necessità di urtare contro istituzioni salde nella tradizione, nella psicologia, negl'interessi d'intere generazioni. Da noi, si tratta di rinnovare, non di creare.

E all'attuazione del suo disegno, se non ha potuto attendere direttamente il d'Annunzio stesso, hanno già pensato e pensano altri, che non nascondono la loro dipendenza ideale da lui.

Gabriele d'Annunzio e Benito Mussolini

Rileggete i discorsi di Benito Mussolini e vi parrà sovente di udire la voce di Ruggero Flamma incarnato.

Seguite attentamente i gesti e le graduali innovazioni legislative del nuovo Governo fascista e le troverete animate dal medesimo spirito che ha dettato le rubriche dello Statuto fiumano.

Io non voglio con ciò nè confessare che il d'Annunzio non è stato per sè stesso un uomo d'azione nè abbassare il Mussolini al livello di un meccanico esecutore del pensiero d'annunziano. Dico soltanto che anche l'azione ha bisogno di una ripartizione di lavoro.

Nell'epoca del Risorgimento, Vittorio Emanuele, Cavour, Garibaldi e Mazzini furono tutti quanti uomini d'azione, ma ciascuno a modo suo e su campo suo.

Oggi, l'Italia ha il d'Annunzio e ha il Mussolini.

Mentre giornalisti inetti o cittadini malintenzionati si compiacciono a divulgare notizie di presunte divergenze fra i due uomini più rappresentativi dell'Italia nel momento attuale, noi ci compiaciamo di rilevare piuttosto l'intimo e continuo contatto che ci fu tra loro nei giorni della marcia fascista su Roma e della salita di Benito Mussolini al governo della nazione, l'intimo e continuo contatto che esiste tuttora, durante le laboriose trattative affine di concludere il « patto marinaro », garanzia prima per lo sviluppo delle iniziative individuali e necessità capitale per la difesa dello Stato.

Che se il Mussolini s'immerge tutto nell'azione e il d'Annunzio vigila sullo spirito dell'azione, bene è che così avvenga, perchè è bene, che, mentre l'azione si svolge con tutta la libertà di cui essa ha bisogno per concretarsi, ci sia sempre qualcuno pronto a intervenire nei momenti di massimo fervore, quando — tra i cozzi delle passioni avverse — gli uomini tendono a perdere il senso d'umanità, e che richiami e risollevi gli animi alla contemplazione di una superiore meta ideale e difenda le buone intenzioni dei bene intenzionati ed esorti al compatimento di eventuali intemperanze ed errori secondarî.

Per fare però tutto questo con forza e con isperanza di persuasione, chi mai più indicato di uno che possa vantare in sè stesso l'autorità di un alto esempio di sacrificio, di eroismo, di disinteresse, che, avendo compiuto lo sforzo di tenersi fuori e al di sopra dell'azione, non è obbligato quindi ad assumersene alcuna *diretta* o *personale* responsabilità?

Cercate pure fra tutti gli uomini sopravvissuti alla grande guerra: l'unico uomo che possa arrogarsi questo ufficio di patrono e quasi nume tutelare del più audace esperimento a cui s'arrischi l'Italia per fedeltà verso la

propria missione storica, per la salvezza della civiltà, per il bene di tutto il mondo, è Gabriele d'Annunzio (1).

---

(1) Per la festa dell'annessione di Fiume al Regno d'Italia, potuta finalmente celebrare nel marzo del 1924, l'Italia ufficiale si riconciliava con Gabriele d'Annunzio, conferendogli il titolo onorifico e molto significativo di *Principe di Monte Nevoso*.

S. M. Vittorio Emanuele III telegrafava al Poeta Soldato queste parole testuali (15 marzo 1924):

« L'annessione di Fiume non può dissociarsi dal pensiero del Poeta Soldato, che *con la parola e con l'azione* ha legato il suo nome alla gloria della Patria. Sono lieto di parteciparLe che su proposta del Presidente del Consiglio [Benito Mussolini], Le ho conferito il titolo di *Principe di Monte Nevoso* ».

E il d'Annunzio rispondeva con questo non meno eloquente telegramma:

« A S. M. il Re Vittorio Emanuele, a bordo del Regio Esploratore *Brindisi* — Ancona.

« Io sono certo che la Maestà Vostra non volle in premio concedere al bianco Lanciere un feudo bianco, ma volle al servitore dei servitori della Patria assegnare in ricompensa un luogo di vedetta già da lui difeso e conservato a prezzo di dolore. Per ciò profondamente e devotissimamente ringrazio la Maestà Vostra dell'avere commesso anche una volta alla mia fedeltà il posto più pericoloso e più solitario. Ed auguro che oggi la nave regale salpi non soltanto verso i termini prossimi di Dante, ma verso le remote Porte dell'avvenire ».

« Così » — aveva detto S. E. Mussolini, proponendo al Sovrano di conferire il titolo di *Principe di Monte Nevoso* a Gabriele d'Annunzio — « così questo nome sarà legato perennemente a tutta la *tradizione della nostra civiltà* ed agli *eventi futuri della nostra storia* ».

3.

INTORNO ALLA GUERRA

« I fasti d'Icaro », « Italia o morte », « Lettera ai Dalmati », « Italia e vita » — « La Leda senza cigno » — « Licenza » — « Notturno » — « Per l'Italia degli Italiani »

Riassumere, nei pochi capitoli che posso dedicare all'attività spiegata dal d'Annunzio dopo il 1914, tutto quello ch'egli ha detto, scritto, operato, è impresa disperata. Io ne ho tentato semplicemente un abbozzo, di sul materiale ch'era a mia disposizione e ch'è una minima parte di tutto quello che va assegnato al suaccennato periodo.

Un periodo di non più che otto o nove anni. Ma che anni furon quelli! Che prodigiosa attività non vi seppe svolgere il d'Annunzio! Prodigiosa non solo per la copia della produzione, ma per la qualità; prodigiosa sopratutto per i fatti, più che per le parole.

Furono anni, di cui ben a ragione si potrebbe dire quello che Garibaldi diceva dei tempi della Repubblica Romana quarantottesca: anni « che valgono secoli ».

Le testimonianze di quell'attività, pur essendone piene le cronache della stampa contemporanea, non sono note ancóra che in misura assai esigua. Saranno volumi e volumi quelli dove i posteri leggeranno raccolte tutte le gesta compiute dal d'Annunzio durante la guerra.

Sotto il titolo comune di *Fasti d'Icaro* egli aveva disegnato di pubblicare le testimonianze di quanto riguarda le sue prestazioni nel campo aviatorio: e quel solo settore della sua attività gli forniva il materiale per dieci volumi. Ebbene, di quei dieci volumi non n'è comparso finora che uno: *L'ala d'Italia è liberata.*

Immenso sarà poi il materiale concernente la gesta di Fiume. I volumi *Italia o morte* (1919), *Contro uno e contro tutti* (1919), *Lettera ai Dalmati* (1919), *Italia e vita* (1920), lo *Statuto della Reggenza del Carnaro* (1920), sono troppo poco in confronto di tutto quello che occorre per misurarne adeguatamente l'importanza, sia rispetto al d'Annunzio, sia rispetto alla storia.

I diarî della guerra, ma sopratutto gli atti della gesta fiumana ci fanno come presentire istintivamente la nascita di un libro unico, magari di modestissima mole, dove, per la genesi medesima cui dobbiamo i poemi di Omero, i Vangeli di Cristo, i *Fioretti* di San Francesco, si leggeranno condensati gli elementi di un'epopea, la cui ricchezza strabocchevole supera ormai i limiti della mente umana, sicchè bisogna raggruppare e sintetizzare i particolari e gl'individui in pochi episodî caratteristici e in pochi tipi fondamentali. È l'unico modo per impedire che l'essenza della poesia vada dispersa fra la scoria del Reale, che la materialità della cronaca soffochi la leggendarietà dello eroismo; è l'unico modo per secernere il principale dal secondario, il significativo dall'insignificante, per aiutare l'intelligenza a discernere nei singoli fatti il simbolo dell'universale e dell'eterno, per aiutare la memoria a ritenere il frutto dell'esperienza e della meditazione.

Lavoro di secoli, che si compie attraverso un processo lento, continuo, spesso inavvertito, d'intere generazioni; processo di astrazione filosofica e di creazione artistica, dove l'esperienza della vita si riassume via via in formole sempre più dense di significati e più ampie di valore: si ottengono così gli assiomi che regolano i nostri affetti e le nostre azioni, che coordinano le nostre vecchie conoscenze e ci guidano nell'acquisto di nuove e ci disciplinano nei nostri rapporti verso la società.

« La Leda senza cigno »

Prima di chiudere questa parte dedicata all'« azione » di Gabriele d'Annunzio, mi conviene discorrere ancóra, almeno per un poco, di tre suoi libri, che appartengono al periodo della guerra e del dopoguerra.

Il primo è *La Leda senza cigno*; il secondo è *Notturno;* il terzo è *Per l'Italia degli Italiani*.

Il primo ci riporta un po' più indietro della guerra. È composto di una lunga novella, che reca la data: *Nella Landa, giugno 1913*.

Benchè pubblicata nel 1916, dobbiamo quindi metterla in compagnia con tutte le opere nate o scritte nell'esilio francese.

Quanto a tecnica, rappresenta un perfezionamento di tutte le attitudini estetiche dimostrate dal d'Annunzio fino al 1913 e dei modi ch'egli aveva tenuti fino allora nel coltivarle.

Vi troviamo il racconto autobiografico, come in *Giovanni Episcopo*, nell'*Innocente*, nelle *Vergini delle Rocce:* solo che, stavolta, il racconto è dato per riferito di seconda mano, dopo averlo inteso da altri.

Il d'Annunzio parla in prima persona, sì, ma sostituendosi all'amico Domenico Moriar, il quale un giorno gli aveva narrato una sua singolare avventura con una donna, quella appunto cui allude il titolo, dandole nome di *Leda senza cigno*.

L'incontro con lei avviene durante un concerto musicale, in una sala di Arcachon, come sarebbe potuto accadere a Roma, in una di quelle tante occasioni che si offrono al vagabondaggio estetico-afrodisiaco di Andrea Sperelli nel *Piacere*. In quel concerto, benchè disertato dal pubblico, si fa dell'ottima musica, la quale viene analizzata e, quasi direi, rivissuta sotto forma di fantasticheria sentimentale, come in tante pagine del *Trionfo della Morte*, del *Fuoco*, di *Forse che sì forse che no*, dove l'artefice

della parola fa a gara con l'artefice dei suoni, ricreando per conto proprio, sulla trama di sensazioni acustiche immediate, un mondo analogo d'immagini e d'emozioni, che spesso ha tutto il valore di un'originale interpretazione critica, anche se non sembra averne sempre avuto l'intenzione.

Ma su questa specialissima virtù d'annunziana, di attingere alle altre arti e sopratutto alla musica per arricchire di bellezze le proprie opere letterarie, ha scritto recentemente troppo a lungo e troppo bene Giuliano Donati-Petténi, perchè io possa permettermi di tornare a discorrerne ora.

A me basta aver rilevato che nella *Leda senza cigno* vi sono parecchie cose che ci rammentano le opere anteriori del d'Annunzio.

Ma non è qui ciò che più interessa della nuova opera.

La storia di quella donna, incontrata in una sala di concerto, è avvolta da una cert'aria di mistero che ci riconduce all'intonazione di quell'altra opera — che già conosciamo — dell'esilio francese, la *Contemplazione della Morte.*

La Leda senza cigno figura non come un libro a sè, ma come esempio di una intera serie di scritti, ai quali è dato per titolo comune: *Aspetti dell'ignoto.*

Di questa sua « ultima opera d'arte pura, composta nella solitudine dell'estremo Occidente », scrive il d'Annunzio: « Mi misi a comporla attentissimamente, per farmi il polso allo stile di un'opera più vasta intitolata *La Primavera.* Anche una volta, mi aiutava a scoprire gli *aspetti dell'ignoto* la mia più profonda sensualità. Questo racconto misterioso, anzi quasi direi mistico, è ricco d'elementi naturali come nessun altro. Il mistero vi è adombrato per una successione d'imagini dense, corporee, d'un rilievo palpabile, immuni da ogni indeterminatezza, espresse in una lingua che la lontananza sembra aver fatta più potente come il vino navigato ».

L'ignoto — stavolta — è per l'appunto l'apparizione di questa misteriosa creatura femminile, che, guardata esteriormente, fa pensare al mito di Leda, figlia di Testio, l'antica moglie di Tindaro, amata da Giove sulle rive dell'Eurota, dove il dio si congiunge a lei dopo essersi trasformato in cigno e ne nacquero le due coppie di gemelli, Clitemnestra ed Elena, Castore e Polluce.

Il mito greco avrà probabilmente voluto significare in una maniera meno ripugnante che nel mito di Pàsife, progenitrice di Fedra, l'unione indissolubile dei due elementi essenziali nell'amore, l'animalità e la spiritualità, il fisiologico e il psichico, quello che abbiamo di comune con le bestie e quello che ce ne differenzia e costituisce il nostro speciale carattere di uomini.

Più d'uno di voi avrà visto qualche gruppo statuario di Leda col cigno in qualche museo d'arte, per esempio nel Marciano di Venezia. Il d'Annunzio ricorda una « Leda di Leonardo, che Cassiano del Pozzo, l'amico del Pussino », aveva potuto vedere ancóra « a Fontanabeliò nel 1625 », ma di cui poscia si perdettero le tracce. E una Leda dell'Ammannati è al Bargello di Firenze.

Senonchè, l'eroina della novella d'annunziana non serbava della Leda antica che l'apparenza esteriore. Dentro, ella celava un'angoscia, ch'era tutta in contrasto con la tranquilla compostezza delle linee ond'era limitato il suo corpo, con la impeccabile eleganza delle sue vesti, con la pallidezza marmorea della sua fisionomia.

Dopo essersi a lungo indugiato intorno all'ambiguità di questa figura femminile, il d'Annunzio si decide finalmente a sollevare un lembo del fitto velo di mistero onde ci appare avvolta.

Ella è, in realtà, l'eroina di un « vecchio romanzo poliziesco ». È una donna, nata e vissuta in un ambiente equivoco e corrotto, dove le abitudini viziose ricorrono, per mantenersi, a tutti gli espedienti della seduzione, dell'inganno, del delitto.

Educata male da un padre avventuriero, sposa, a diciott'anni, un gentiluomo; ne divorzia a venti; passa di amante in amante, seminando più disastri che gioie sulla propria via e su quella degli altri che s'incontrano in lei. Finchè la complicità nella soppressione dell'ultimo amante (dopo avergli strappato una pòlizza d'assicurazione per un milione e mezzo) la lega a una specie di ruffiano, ch'era stato l'anima del losco affare. Il ruffiano, abietto quanto può essere un ruffiano, la tiene ancóra stretta a sè, perchè i due complici devono attendere l'esito di un processo contro la Compagnia d'assicurazioni, la quale tenta sottrarsi all'obbligo di pagare la pòlizza.

Appena il d'Annunzio ci ha fatto intravvedere l'orrore di una tale realtà, fra cui si trascina l'esistenza di questa donna, lascia ricadere su di lei il velo del mistero. Ossia, ci spiega perchè l'ha chiamata *Leda senza cigno.*

Leda, perchè tutto in lei parrebbe accennare a un essere fatto per l'amore. *Senza cigno*, perchè ciò che in lei manca è appunto l'amore.

È una fiamma fredda, come direbbe Silvio Benco; uno di quei temperamenti erotici, impastati di cerebralità, esasperati da una cupa impotenza di vero godimento, che trattano le creature dell'altro sesso come schiavi « da servire a invenzioni e ad esperienze di supplizii ». E non trovano nemmeno sodisfazione nello sfogo della loro perversa degenerazione: il loro pessimismo (poichè in fondo non sono che dei pessimisti) arriva fino a scherzare col suicidio; il loro egoismo arriva al punto che, quando si vedono impigliati entro le maglie dei proprî capricci e si trovano improvvisamente dominati da qualcheduno più malvagio di loro, che ha saputo sfruttare le loro debolezze, compiono — come supremo gesto di liberazione che ancor loro rimane — il gesto di Hedda Gabler nel dramma di Enrico Ibsen: si uccidono.

E tanto avviene anche della Leda senza cigno.

La cosa, per sè stessa, è abbastanza chiara. È il destino di una creatura debole, senz'alcuna fibra morale, esclusivamente padroneggiata dal proprio egoismo e quindi condannata a dibattersi, come il povero don Abbondio, in un continuo impiccio di contradizioni.

Senonchè, il d'Annunzio ha voluto vederci un « aspetto dell'ignoto »: di quell'ignoto che aveva cominciato a preoccuparlo seriamente nella *Contemplazione della Morte* e di cui abbiamo notati i primi barlumi già nelle *Laudi*, e più precisamente in quella *Per la morte di un capolavoro*.

Ciò che interessava ora il d'Annunzio, — dopo tanta attenzione dedicata alla Materia —, era lo Spirito. Il novelliere e il romanziere di tendenze psicologiche ritorna all'opera, riprende le sue indagini, acquista un'attenzione più curiosa dell'antica. Dice con un senso e un'intenzione più profonda queste parole: « Nel vivere, ancor più che nel leggere, nulla *vale* quanto l'abito dell'attenzione ».

Ricordate la prefazione di *Giovanni Episcopo*, ove l'osservazione delle cose doveva esser fatta direttamente, immediatamente, senza trasposizioni nè intrusioni d'altri? A questo si sforza ora di nuovo il d'Annunzio.

Gli è ch'egli ha scoperto — prima che negli altri — in sè stesso (ed è questa la scoperta che più lo ha colpito e più gl'interessa) la presenza di un'anima diversa da quella che fin qui credeva di avere. Una duplicità di anima, per così dire, capace di dividere in due la sua vita, o un'anima nuova, capace di riassorbire in sè stessa e di unificare in una superiore unità tutto ciò ch'egli aveva pensato, sentito, operato per virtù di quell'altra anima, nella prima parte della sua vita.

Questo è l'enigma o il mistero che travaglia ora il d'Annunzio: il nuovo « aspetto dell'ignoto », sotto il quale a lui si presenta ora la realtà.

Nella storia della *Leda senza cigno* c'era una « grave massa di fatti volgari », che la rendeva un'eroina da romanzo d'*âpaches*, anche se il livello di codesti *âpaches*

era più da ceto borghese che da bassifondi plebei. Ma la forma esteriore di quella donna era così diversa dallo spirito che sembrava abitarla, ma c'era così poca « coesione » fra le manifestazioni della sua stessa vita interiore, che il d'Annunzio (cioè il Moriar per lui) non riusciva « a comprendere nè a sentire » quale fosse la vera sostanza della sua vita, e si limitava quindi a constatarne il « mistero ».

In altri tempi, il d'Annunzio avrebbe arditamente proclamato la divina mescolanza della colpa e dell'innocenza, nel nome dell'Energia e della Necessità, secondo i cànoni della morale nietzschiana « al di là del Bene e del Male ». Ora, invece, il d'Annunzio si arresta alla soglia del Mistero: ammette che per lo meno c'è qualche cosa che rimane ancor da spiegare.

Il Male è chiamato Male e battezzato coi suoi veri epiteti di « volgare » e di « ignominioso ». Ma non si pompeggia cinicamente; cerca di attenuare i suoi aspetti repugnanti velandosi di contradizioni, disgustandosi perfino di sè stesso, punendosi quasi da sè, poichè il gesto finale del suicidio, per quanto in definitiva non sia che l'atto disperato di un egoismo che non si rassegna e vuole avere l'ultima parola lui, a costo anche di sopprimere sè stesso, pure a noi lascia sempre un poco la pietosa impressione di un'ammenda, di una riabilitazione e quasi quasi di una espiatrice catarsi o di una redenzione.

Questa novella è un nuovo documento di quella crisi di perplessità che il d'Annunzio attraversava durante l'esilio francese. La passione dei sensi andava sempre più spegnendosi e sorgeva la passione dello spirito. La cerchia dell'io individuale andava allargandosi, tendeva a includere nella sfera dei proprî interessi anche gl'interessi altrui.

Direte: questa è un'altra forma d'egoismo.

Non è vero. Quando includiamo gl'interessi altrui nella sfera de' nostri interessi, crediamo forse noi stessi (e forse, ànche, talora lo vorremmo) di far servire gli altri a noi, ma non ci accorgiamo invece che le parti tendono a in-

vertirsi e che, alla fine, s'invertono. Una volta stabiliti i contatti fra l'*io* e il *noi*, si stabilisce anche una certa reciprocità: dobbiamo fare continue concessioni, adattarci a continui compromessi, c'illudiamo di subordinare gli altrui interessi ai nostri, mentre, quando abbiamo identificati i nostri con gli altrui, chi può parlare più di egoismo o di altruismo? Siamo noi che serviamo agli altri o sono gli altri che servono a noi? Chi può decidere?

« Licenza »

La Leda senza cigno fu pubblicata divisa in tre tomi: il primo contiene la novella, gli altri due contengono una *Licenza*.

« L'autore avverte » — dice una nota posta in fondo al terzo tomo — « che non potè correggere le stampe di quest'opera ».

A togliergli la possibilità di correggere con la solita proverbiale accuratezza le stampe del libro era sopravvenuta la guerra. La guerra, l'occasione liberatrice, la risoluzione di quella crisi di perplessità fra cui il d'Annunzio si dibatteva, lo stimolo che svincolava la sua anima « impastoiata » dalla mediocre realtà cotidiana verso le affermazioni eroiche, come il colpo di rivoltella sembrava avere svincolata « la volontà oscura » della Leda senza cigno dalle circostanze materiali del losco ambiente in cui si dibatteva e da cui era « impedita » di vivere nè più nè meno che nel muovere i suoi passi era impedita dalle « pastoie eleganti » della moda di allora.

Questa lunghissima *Licenza*, che occupa ben 410 delle 570 pagine di cui si compone il libro, porta la data di *Venezia, giugno 1916*. Ed è la dedica della novella a una donna francese che il d'Annunzio chiama Chiaroviso.

Se la dedica, invece di essere stampata, com'è uso, in principio, fu collocata alla fine, ciò si spiega con la genesi stessa del libro. Coloro che non capirono subito come mai

il d'Annunzio pubblicasse insieme Novella e *Licenza*, lessero di certo sbadatamente.

La Novella è la prefazione della *Licenza*: e la *Licenza*, com'è il grosso del libro, così n'è anche la parte principale ed è lo scopo vero della pubblicazione.

La *Licenza* racchiude il « diario di guerra » di Gabriele d'Annunzio, a cominciare dal 27 luglio 1914, cioè da quando la guerra era appena scoppiata e il d'Annunzio aveva subito intonato il canto della *resurrezione latina*. Il d'Annunzio aveva augurato, nella sua intima cerchia d'amici, mentre si attendeva la dichiarazione di guerra, l'unione delle due patrie in una patria sola.

Chiaroviso, il « bel nome italiano » da lui scoperto « in una vecchia carta notarile pistoiese » e da lui dato alla bella donna francese cui il libro è dedicato, doveva essere « il nome luminoso delle due patrie congiunte ».

Quanto abbia da fare questo diario di guerra con la *Leda senza cigno*, voi lo comprenderete subito da un passo che si legge nelle prime pagine della *Licenza*.

« La vita, quale mi s'offriva (nel 1914), non valeva la pena ch'io la vivessi; ero... chiuso in una sorta d'involucro angusto, simile a una crisalide silenziosa ».

Sono quasi le stesse parole adoperate per la Leda senza cigno, a significare l'impaccio dell'anima sua, che mancava di un oggetto per il suo amore, di un oggetto che l'appagasse pienamente e per sempre.

Ma nel d'Annunzio la liberazione da questo stato d'impedimento si compie in una maniera ben nuova. Il misticismo cristiano ci fa pensare all'anima come a una prigioniera chiusa dentro il corpo e anelante a rompere le sbarre del suo carcere fisico. Il d'Annunzio invece si esprime così:

« Sentivo dentro me il mio scheletro prigioniero, involuto di carne riconversa in argilla. Sentivo, presso e lungi, la insaziabile voracità della terra, e la deità sua ».

L'antico senso della classicità in lui permane. La realtà fisica e materiale non è rinnegata: egli anela soltanto a

servirsene in un modo migliore. È la materia che in lui si sente impedita, come una leva capace di sollevare enormi pesi e lasciata invece a giacere, inoperosa e arrugginita. Ed egli vuole impiegarla.

In lui è la materia che tende a divenire spirito, non è lo spirito che voglia divorziare dalla materia. « Allora, più che in alcun'altra elevazione della mia miseria, *conobbi come l'anima sia un elemento perpetuo,* non legato ai corpi, non prigioniero, ma *dai corpi attinto come il vaso attinge l'acqua e la contiene e poi la riversa* ». « Restituita in libertà dall'eroismo, essa fluttuava sul carnaio trasmutando gli aspetti della terra e il senso del nostro respiro umano. Sopra tanta strage, sopra tanti cadaveri, non sentivamo noi una più grande *quantità d'anima* nel mondo? ». « Respiravamo l'anima e la melodia dell'anima ».

Ed ecco altre pagine di sublime lirismo, dov'egli fa il processo a tutto il suo secolo materialista, che ha celebrato i più incredibili trionfi della scienza, ha con le sue macchine « forato i monti, cavato le miniere, imprigionato le sorgenti, domato i flutti, deviato i fiumi, tagliato gli istmi », ma aveva « obliato gli uomini »: aveva cioè messo in seconda linea il valore *morale* della vita, aveva esaltato la parte bestiale dell'uomo, gli aveva fatto perdere il senso della continua mescolanza della nostra *morte individuale* con la *immortalità dell'umanità,* mescolanza in cui è riposta l'essenza della vita.

Così i romani, con le loro armi e i loro strumenti, costruivano ogni sera il loro campo quadrato, a somiglianza di un tempio, avendo in cuore lo stesso religioso sentimento col quale fondavano le loro città: prima cioè di scavarne il solco destinato alle mura, disegnavano sul suolo patrio « un tempio di forma quadrata, non esistente se non in ispirito, senza muri nè recinti », e tuttavia « i limiti erano inviolabili ». Erano i limiti ideali della Patria, che devono sempre trascenderne i limiti materiali: è l'idea della Patria, che deve vivere dentro di noi, indipendentemente dalla

sua fortuna, più grande delle sue vittorie, più grande delle sue sconfitte, eterna contro ogni decadenza e contro ogni schiavitù temporanea.

Il d'Annunzio ci narra tutte le sue ansie nel periodo dell'attesa, quando egli seguiva di lontano tutti gl'indizî da cui potesse sperare che « la sua patria prima, l'Italia inerme e irresoluta », si decidesse a intervenire nella guerra mondiale e reclamasse per sè l'ufficio di guidare l'umanità alla riconquista dello spirito, di plasmare la nuova forma di civiltà superiore che doveva essere il frutto dell'enorme cataclisma etnico.

O voi che siete duo dentro ad un fuoco!

era il grido dantesco che Virgilio aveva fatto risuonare nell'Inferno verso la fiamma dov'erano racchiuse le anime di Ulisse e Diomede. Ed era il grido che sembrava risuonare all'orecchio del d'Annunzio: le due anime discordi della sua personalità si ritrovavano finalmente concordi nel fuoco dell'eroismo che tutto lo investiva. « I due corni della fiamma antica dovevano convergere »: e convergere dovevano nella volontà di votare tutto sè stesso alla missione che spettava all'Italia rinascente durante la guerra e dopo la guerra.

Seguono delle pagine, che riguardano la partecipazione diretta ed attiva del d'Annunzio alla guerra sul fronte italiano. La visione del grande avvenimento storico in lui si amplia.

« Non era soltanto la guerra d'Italia, non era soltanto la guerra di Francia. Era la lotta suprema dei Latini contro i Germani. Era lo sforzo di Roma e di tutti i suoi secoli ».

Accompagnare il d'Annunzio per tutte le pagine di questo diario è superfluo, perchè il materiale che troviamo nella *Licenza* fu ripreso e rielaborato nel *Notturno*, pubblicato più tardi, secondo quel costume da noi già rilevato

nell'autore, di non considerare mai come definitiva l'opera propria, di non attendere sempre ch'essa raggiunga la sua forma ultima e immutabile prima di rivelarla agli altri, ma di anticiparla parte per parte nel suo divenire, dal concepimento iniziale attraverso lettere ad amici, interviste a giornali, preavvisi di librai, fino agli episodî e ai saggi sparsi per le riviste, fino alle varie edizioni dell'opera intera, rifusa, rimaneggiata, ritoccata spesso con la massima libertà e spregiudicatezza.

Una cosa però convien notare ancóra, di questa *Licenza:* che già in queste pagine anticipate del diario di guerra d'annunziano è evidente — in maniera indubitabile, inconfutabile — la miracolosa conversione del suo spirito, compiutasi per virtù della guerra.

La sua coscienza si è illimpidita: la crisi fu superata; gli effetti sono fissati in termini precisi e sicuri.

La guerra ha messo il d'Annunzio a contatto con la folla: la folla fu da lui vista da vicino, nel suo intimo, non da lontano o dal di fuori, come quando la contemplava nel Santuario di Casalbordino (quella, del resto, non era la media, la maggioranza di una popolazione: era una minoranza, una eccezione di fanatici!).

E, tra la folla incontrata in guerra, il superuomo distinse e ravvisò creature, dinanzi alle quali sentì cadere ogni suo orgoglio di primato, vide impallidire le più fulgide aureole della sua gloria.

Egli incontra, per esempio, un giovane granatiere della Brigata di Sardegna, un semplice soldato, un modello di uomo fisico e morale, che gli svela il segreto per cui molti non avevano « saputo ben morire ».

Erano venuti alla guerra — spiega il giovine soldato — « senza aver prima fatto la pace in sè ».

E quella frase induce il d'Annunzio a fare un severo esame di coscienza.

« Mi guardo dentro; e confesso che quella qualità di pace, quella pura tempra interna, rivelátami dalla

presenza di quel giovine amico, non mi fu concessa, benchè io mi sforzi di osservare la disciplina utile a conseguirla.

« Si pecca per ardore, anche incontro alla morte. Dov'è la pace, non può essere l'ebbrezza. Non si può dire che vi sia vero silenzio in quello spirito che il levame lirico solleva e infervora di continuo. È necessaria una certa unità interiore, l'assenza delle imagini e delle melodie, perchè l'anima imiti quella trasparenza dell'alba *dove il giorno e la notte si confondono* ».

Sono parole sublimi, di una sublimità che non ricordo d'aver mai riscontrata neppure nelle confessioni de' più eroici convertiti, da Sant'Agostino a Sant'Ignazio. Questo è proprio « l'inno senza corde », di cui si dice nei discorsi della *Riscossa*, è « l'inno senza lira », di cui si dice nel *Canto per l'ottava della Vittoria*.

La pace raggiunta dal d'Annunzio era una pace raggiunta non senza sforzo, cioè raggiunta attraverso il peccato. La redenzione può essere « un dono di grazia », ma vi può essere uno *stato di purità*, conservato attraverso una coscienza vigile e una volontà ferma, e questo è un dono di grazia ancor maggiore, che ha un valore etico superiore. Poichè, se non gli si può far merito di uno sforzo che ripari al male commesso, non esclude lo sforzo di una disciplina per non commetterlo, di una disciplina che freni le tendenze *negative* del Male e diriga le tendenze *attive* del Bene.

Ora il d'Annunzio aveva troppo fondato il suo eroismo sulla psicologia di donna Prassède. Aveva creduto che lo strafare in certe occasioni eccezionali riscattasse tutto il non fare o il far male di tante occasioni normali.

Scopriva, invece, nella guerra, che molta gente umile sa compiere serenamente il proprio dovere senza tante ebrezze eroiche, ossia sa fare dell'eroismo quando occorre in tempo d'eccezione, perchè sa fare anche il proprio dovere non eroico in tempi normali.

E il d'Annunzio allora confessa: « Cammino a fianco dei soldati, con non so che meravigliosa umiliazione di cui si colma il mio cuore come d'una felicità inattesa ».

Ed ecco ne incontra un altro, di questi umili soldati d'Italia: quel marinaio Vietri, figlio della Campania, l'eroe che attua la « perfezione della disciplina », che — naufrago — « non si lascia sopraffare dall'ansia » nè dal freddo nè dalla sete nè dalla fame, che, dopo aver resistito per sedici ore « di resistenza inumana » in mezzo alle acque, resiste « anche alla disperazione », e vince, perchè egli ha *l'abitudine di conservare* « la sua disciplina in ogni atto », del corpo e dello spirito, in ogni occasione, eccezionale o normale che sia.

« Notturno »

Questo processo di purificazione interiore e di elevazione morale continua nel *Notturno*, ch'è il diario di guerra pubblicato dal d'Annunzio nel 1921.

Quando comparve, molti, che pensavano sempre al d'Annunzio autore di romanzi e di drammi per il loro mero divertimento, se ne mostrarono delusi e scontenti. Lo trovarono noioso: non c'era nulla di nuovo; segnava, anzichè un'ascensione, una decadenza.

Tra i riflessi della vecchia personalità d'annunziana che ancor rimanevano e non potevano non esserci, furono persi di vista gli elementi della nuova che s'era venuta maturando nell'esperienza della guerra. Non tutti scòrsero súbito a che altezza di eticità pura e disinteressata fosse arrivato il d'Annunzio, e che questo per l'appunto coincideva con la sua massima perfezione artistica.

Anche nel *Notturno* il classicismo, cioè quella tale classicità che noi conosciamo fin da *Primo vere* e dal *Canto novo*, si afferma con le sue manifestazioni più tipiche di materialità e di plasticità. La guerra vi è divi-

nizzata sin nella sua furia di devastazione, come l'avidità della fame e della sete in uno stomaco normale e sano.

Il poeta s'indugia ancóra a contemplare la cetonia che divóra la rosa: istintivamente si pensa a Stelio Éffrena, il superuomo del *Fuoco*, quando si pone a difendere la crudeltà dei cani da caccia verso la loro preda, perchè i cani da caccia son nati a cacciare e non fanno che esercitare un loro diritto naturale.

Ma l'esempio ha qui diversa applicazione ed altro significato ed altri corollarî.

Egli è con una fanciulla, in un giardino, « presso una grande rosa bianca a cui una cetonia divora il cuore profondo.

— Perchè non la scuoti, non la scacci? — le domando.

— Oramai la rosa è perduta — ella risponde. — E se la cetonia non si sazia di questa, va in cerca d'un'altra.

Sento che la sua pietà si partisce tra l'insetto e il fiore, come quella del Serafico comprendeva l'uccello vorace e il verme beccato, il fuoco ardente e il vestimento arso, la carne inferma e l'erbe per guarirla premute.

Mi soffermo davanti a questo spettacolo di passione devastatrice.

L'insetto è confitto nella dolcezza del fiore con una fame che somiglia al perdimento e al rapimento.

È splendido come una lamina d'oro che trasparisca a traverso uno smeraldo levigato.

È una gemma stupenda e una forza selvaggia.

È immemore di tutto, oblioso d'ogni rischio, d'ogni sorpresa, d'ogni minaccia, profondato nel suo gaudio come in un delitto che non tema castigo.

Di nuovo sento, *come nella prima giovinezza*, quel che v'è di divino nella fame e nella sete.

Tutto il cuore della rosa è guasto e, tra una corona di petali ancora intatti, appare gialliccio come un resto di miele.

La piaga è nettàrea, l'eccidio è soavé.
L'amore insaziato ignora la colpa.
Chi si nutre di bellezza cresce in bellezza.
Vorrei indugiarmi per sorprendere l'attimo in cui la cetonia aprirà le ali fuori della sua armatura dorata e s'involerà lungo un raggio ».

C'è l'antico d'Annunzio; ma voi avvertite che nell'antico d'Annunzio si è inserito qualcosa di nuovo. Egli sente la passione della cetonia vorace, ma sente — ora — *anche* la passione del fiore divorato; e si china meditabondo — e pietoso — sopra il mistero della Necessità che semina di tanti dolori la vita.

La gioia dei sensi è riscattata — ora — e integrata dalle aspirazioni della più nobile spiritualità. La morte non è cantata — nel *Notturno* — soltanto come un fatto « bello », come il gesto eroico ch'è fine a sè stesso (ricordate l'esaltazione fáttane da Claudio Cantelmo nelle *Vergini delle Rocce?*): ma, oltre la morte fisica, il d'Annunzio addita ora un'altra morte « ancor più bella », quella che mira a conseguire un beneficio di cui godranno unicamente i vostri simili e che fa dunque del vostro sacrificio non la bravura di uno *sport* qualsiasi, ma un'affermazione di fede nella sopravvivenza dello Spirito e nella realtà del Bene.

La piccola vedetta lombarda e *Il tamburino sardo* del De Amicis non potevano desiderare un fratello più superbo di quello che ha loro dato il d'Annunzio nel *Notturno*: il contadino non più lombardo, non più sardo, ma il contadino « italiano », che, forzato dai nemici a entrar nel fiume per indicare il punto preciso del guado e render loro più facile e più rapido l'inseguimento dei soldati della sua patria, entra nell'acqua e s'inginocchia in mezzo alla correntía per fingere che l'acqua cresca in altezza, e vi scompare, da ultimo, sommerso, lasciando passare su di sè « il fiume della Patria ».

Ma che « italiano »! Quel contadino è « senza nome » e il d'Annunzio lo ha voluto mettere « fuori del tempo e fuori del limite »: è il Milite Ignoto di tutte le patrie, è l'Anti-Misiano, è un ideale di umanità!

Il miracolo di questa conversione del d'Annunzio all'umanità più vera e più degna fu operato dal dolore e dall'amore.

Il dolore non basta a render buoni. Rende anzi, spesso, cattivi o più cattivi.

Ma anche il d'Annunzio ha avuto la sua Beatrice, che lo predisponeva al miracolo della grazia. E fu l'amore della madre e per la madre. Con l'aiuto di questo amore egli vinse il dolore.

E fu dolore immenso. Pensate. Per un artista eminentemente visivo come il d'Annunzio, per un artista la cui vita si poteva dire concentrata nello sguardo, dover rimanere tanti mesi privo dell'uso degli occhi, minacciato dal pericolo di una cecità costante, completa, irreparabile, nel momento in cui tutto suonava — intorno — di guerra e più altamente la patria reclamava l'ausilio de' suoi figli migliori!

Chiuso nel cerchio della sua tenebra, il d'Annunzio non ha disperato. Sentì compiersi dentro di sè il prodigio degli antichi Veggenti. Sentì centuplicarsi l'intensità della sua vista interiore, nuovi fiumi di luce sgorgarono dal suo spirito, la memoria del passato risorse e si fuse con l'intuizione dell'avvenire in uno stato di ebrezza profetica, ch'era lo stato più conforme alla rievocazione di quanto il d'Annunzio aveva operato nella guerra mondiale e di tutti i suoi ardimenti e di tutti i suoi propositi.

Dire che qui si respira nell'atmosfera dell'eroico è troppo poco. Bisogna dire che si respira nell'atmosfera del miracolo.

Sentite la narrazione di un volo aviatorio.

« Lo rivedo (il d'Annunzio parla di Luigi Garrone, il pilota della squadriglia aerea *San Marco*), nell'offensiva

d'ottobre, in una delle nostre due partenze cotidiane, quando l'apparecchio carico di bombe impazzato su la pista perfida non obbedì al richiamo e andò con tutto il carico a urtare contro il terrapieno d'una batteria e sfasciò *miracolosamente* senza esplosione, e io pur nell'urto udii l'urlo spaventoso dei miei uomini di manovra adunati per l'alalà e volgendomi li colsi tutti con le mani su gli occhi in un gesto d'orrore, e mi ritrovai nel cerchio della mia mitragliatrice intatto accanto al compagno che sorridendo si toglieva dalla gota magra un briciolo di terra e un filo d'erba ».

Non è una salvazione che ha del prodigioso? Non vi par di leggere un episodio del Nuovo Testamento? Perfino quel gesto degli uomini con le mani sugli occhi non vi fa assistere (tranne l'orrore) alla scena degli Apostoli che vedono l'incredibile, l'ascensione di Cristo verso il cielo?

Così, unicamente così, doveva essere narrata la storia della nostra guerra.

Se la malattia ha inflitto al d'Annunzio una enorme sofferenza, questa sofferenza ha avuto un adeguato compenso. Gli ha fatto trovare la forma naturale per la narrazione di eventi che hanno della realtà e del sogno insieme, e non potevano quindi esser narrati che in uno stato di ebrezza profetica, dove il sogno si confonde con la realtà, l'inverosimile diventa verò, la testimonianza del passato resta a garanzia di un avvenire che ancora ha da compiersi e che certamente si compirà.

Hanno torto coloro che dicono il d'Annunzio già superato dai tempi. Qui trovate il meglio della sua arte e della sua personalità, il meglio portato a un'altezza di equilibrio e di maturazione non mai finora raggiunta. E finchè si può salire in perfezione, chi può parlare di esaurimento?

Il d'Annunzio non si è esaurito. Si è, anzi, perfezionato. E non è, questa, la massima novità? Quella sproporzione

che finora si avvertiva spesso fra parola e cosa, l'abuso sopratutto del linguaggio mistico, che ci faceva pensare a una specie di posa o ad una imitazione letteraria, ora non ci sono più. La grandezza della gesta adegua la grandezza dell'idea. Udite:

« È il venerdì santo. È il natale di Roma.

Tutti quelli che sono morti nella battaglia, tutti hanno dato la vita come prezzo del mondo.

Tutti quelli che travagliano e ansano per alimentare la battaglia, tutti danno la loro pena come prezzo del mondo.

Tutti quelli che patiranno, combatteranno e morranno nella giustissima guerra, tutti patiranno, combatteranno e morranno per il prezzo del mondo ».

Quando il d'Annunzio ci parlava in questo linguaggio di vangelo nella festa di Sapri per la Sagra dei Mille, prima che l'Italia entrasse in guerra, quel linguaggio sonava al nostro orecchio come un anacronismo.

E invece non era che un'anticipazione.

Quando egli parlava così alle schiere de' suoi camerati sul campo, fra l'una e l'altra gesta a cui aveva partecipato o ch'egli stesso aveva diretto; quando noi leggiamo quelle parole riprodotte nel *Notturno*, inframmezzate alla narrazione di tante eroiche gesta effettivamente compiute, noi sentiamo che quel linguaggio non ha più nulla di esagerato, nè di men che naturale.

Così si faceva, così si doveva parlare. Così si è fatto, così si deve parlare.

« Per l'Italia degli Italiani »

Una terza rielaborazione del diario di guerra d'annunziano l'abbiamo nel volume comparso appena or è qualche mese col titolo *Per l'Italia degli Italiani* (1923).

Veramente, non era questo che gl'italiani si aspettavano. Si aspettavano il già tante volte preannunziato *Sermone del giardino* e immaginavano ch'esso dovesse

essere un libretto molto riassuntivo, di forma e spiriti evangelici. Una specie, insomma, di Vangelo moderno, dove — in opposizione o in continuazione al *Sermone della montagna* di Cristo — si bandisse una nuova parola, quella appresa dal d'Annunzio attraverso la sua varia e tempestosa esperienza, parola corrispondente alle aspirazioni della coscienza nostra, che non fosse un semplice ritorno all'antico, ma che tenesse conto di *tutto quanto* costituisce la nostra natura, senza rinunce assurde nè riguardo allo spirito nè riguardo al corpo, che conciliasse l'aristocrazia dell'intelligenza con la democrazia del cuore, che interpretasse, in breve, e appagasse tutto quell'immenso travaglio dell'epoca nostra, iniziátosi con la Rivoluzione francese e sfogátosi col bolscevismo russo.

Noi possiamo del bolscevismo russo aver l'idea che più ci talenta, ma in questo dobbiamo esser tutti d'accordo, ch'esso è l'indizio di una corrente generale, da cui siamo trasportati tutti, e che ciascuno di noi vi è cointeressato, ci sente in gioco qualche parte di sè stesso, un valore economico o un valore morale, una fortuna materiale già acquisita o la bellezza di un sogno accarezzato. Tutti sentiamo che il bolscevismo è lo scoppio violento di energie lungamente compresse ed esasperate nella ricerca di un'armonia sociale nuova, che non sia nè la pagana nè la cristiana, nè la feudale nè la borghese nè la proletaria, ma che sia un po' di tutte quante insieme.

E a questo certamente intendeva il d'Annunzio, che ne aveva dato manifesti segni nello Statuto compilato per la *Reggenza del Carnaro* e che ora, altrimenti, non avrebbe ragione di scrivere: « Quando nel tumulto di Fiume io mi posi a disegnare il nuovo ordinamento dello Stato libero, riescivo a placare ogni mia ansia e a comporre ogni mio dubbio respirando verso l'ora suprema della storia d'Italia ».

Senonchè, le vicende della vita pubblica italiana, in cui si covava la marcia dei fascisti su Roma (28 ottobre 1922),

lo distolsero dal suo lavoro, lo attirarono ancóra una volta nel gorgo dell'azione immediata, gli fecero pronunziare — nella notte del 3 agosto 1922 — dalla ringhiera del Palazzo Marino in Milano, un discorso che consacrava l'occupazione del Municipio di Milano come preludio ed assaggio del movimento che doveva portare all'occupazione di Montecitorio in Roma. (Così le Cinque giornate milanesi del 1848 erano state il presagio della Breccia di Porta Pia nel '70).

In quella memorabile notte il d'Annunzio colse il frutto di tutta la sua paziente lotta di anni e anni contro l'Italia che non avrebbe voluto la guerra, che s'era adontata di averla vinta come se l'avesse invece perduta, che s'era ostinata a negare, a disperdere, a distruggere i vantaggi della vittoria, fra i rancori delle fazioni e le avidità egoistiche di singole classi sociali, fra le resistenze sorde, cocciute, irragionevoli di conservatori cristallizzati e gli slanci incomposti, disorganizzati, folli, di novatori utopisti.

Bisognava anzitutto far risonare sopra il caos di tante anime contrastanti la voce che richiamasse gl'italiani all'amore dell'Italia, cioè all'amore della Patria, non perchè era la *loro* patria, ma perch'era la Patria di tutte le patrie. Quella voce non poteva essere che di Gabriele d'Annunzio.

Ed egli parlò, sulla piazza di Milano, in una maniera che (fátevelo raccontare da coloro che furono presenti) supera il ricordo delle più famose commozioni suscitate dai più irresistibili predicatori di pace fra gli uomini discordi.

Rileggiamo quella pagina dov'egli fonde il cuore di tutti i suoi uditori in uno spasimo unico d'entusiasmo per la bontà fraterna da lui invocata sull'Italia.

Un giorno, laggiù, nel mio èremo di pace senza pace, uno dei miei famigliari mi disse d'avere udito un lavoratore della terra, nell'osteria torbida vociare contro la nostra santa

guerra e contro me malvagio istigatore che non avevo temuto di cacciare nel buio tante vite floride.

Andai a cercare il contadino nel campo, mentre vangava. Mi avvicinai a lui con quella pacata fermezza che disarma l'avversario, e allontana la paura o il sospetto.

Gli dissi: — So quel che hai mormorato contro di me; so quel che hai mormorato contro un sacrifizio che varrà ai tuoi figli, e ai figli dei tuoi figli e a tutta la nostra gente in eterno. La terra, che tu ferisci col tuo ferro, ti rende tanto più bene quanto più profondamente la rompi. Tu m'hai offeso; e io non posso darti se non una parola d'uomo a uomo, una parola di fratello a fratello. Ma credimi: l'acqua d'aprile non giova al tuo campo come il sangue puro dei devoti giova alla Patria. E la tua acqua d'aprile è passeggera, mentre il sangue degli eroi è inesausto. I figli dei tuoi figli se ne ricorderanno, i figli dei tuoi figli lo benediranno. Là, nel piccolo cimitero dove forse hai qualcuno che ti fu caro, c'è una pietra che porta incisa una sola parola: *Resurgo*. È una parola latina, del nostro più alto linguaggio materno. Significa: *Risorgo*. Non c'è monumento funebre, non c'è mausoleo, non c'è obelisco, non c'è piramide che valga quella lapide rozza con quell'unica parola. È l'unica parola che doveva essere incisa sul sepolcro del soldato ignoto: *Risorgo:* perchè i nostri morti, i nostri sacrificati, i nostri martiri, risorgono ogni giorno, risorgono in ogni ora, risorgono in ogni attimo. Non soltanto vivono, ma vivono e si manifestano nel perpetuo splendore della risurrezione. Comprendi?

Egli forse non comprendeva, ma sentiva. Pareva che il sentimento non gli fosse infuso dalla mia voce ma gli salisse dalla terra fenduta, dalla zolla smossa. Però egli era ancora troppo opaco perchè io potessi vedere in lui rilucere la mia verità.

Ero in quello stato di grazia che mette nelle comunioni umane tanta misteriosa dolcezza, come se veramente ci avvenisse di svolgere per miracolo quel filo della fraternità rimasto attorcigliato alle braccia della Croce. Parlai, parlai; in un punto mi parve che la parola gli toccasse la cima del cuore.

Allora m'interruppi. E poi soggiunsi: — Non pretendo che tu mi risponda subito. Siediti all'ombra di quell'ulivo; e

ripòsati; e ripensa a quel che t'ho detto. Intanto io lavorerò per te.

Non volle. Il suo viso era tuttora chiuso come per serrare nelle sue rughe un cruccio che gli sfuggisse. Si rimise a vangare, in silenzio. Allora io presi una zappa che era lì presso; e, poichè son valido e sono paziente, mi misi a lavorare con lui, poco da lui discosto, in silenzio.

Ma sentivo che il suo cuore si gonfiava, come avrei sentito scaturire dal sasso la polla. Cercatore di sorgenti, avevo esplorato la sorgente, trovato la sorgente umana.

Egli cessò di stringere le labbra; e ruppe in un pianto subitaneo, lasciando cadere l'arnese e volgendo verso di me un viso trasfigurato, che parve mi s'imprimesse nel mezzo del petto.

Sul petto mi s'inchinò, sul petto mi pianse, su questo petto fedele, che sempre restò fedele alla sua fede, che rimarrà sempre fedele alla Patria del mio sogno e della mia passione, alla Patria della mia fatica e della mia ansia, alla Patria della mia umiltà e del mio sacrifizio: fedele all'Italia bella, sino alla morte, oltre la morte.

Vi prego di notar bene: questo libro è scritto non *per gli italiani dell'Italia*, ma *per l'Italia degli italiani*. È una distinzione che bisogna fare ed è importantissima.

Pubblicando il suo discorso di Palazzo Marino il d'Annunzio lo ha corredato di prefazioni, aggiunte e commenti, che formano una specie di antologia da parecchie delle sue opere anteriori. E tutto si accentra intorno al pensiero che gli italiani debbano amare la loro Italia in quanto la loro patria rappresenta un'idea eterna nei secoli.

Questo libro è un pozzo inesauribile di cose meravigliose. Ora abbagliante, come un cielo meridiano, di luce incandescente; ora solcato, come una notte d'uragano, da lampi repentini e da istantanee fólgori.

È il modo proprio di un profeta oppresso dalla folla delle sue visioni, il cui linguaggio ha del febbricitante e si contorce in sè stesso per troppo impeto di esprimersi, e insiste e si ripete per paura di non essersi abbastanza

espresso o per l'ossessione di un'idea sempre ritornante, e si leva d'un tratto a vertiginosi culmini di passione e s'inabissa súbito dopo in faticosi oscuramenti di pensiero.

A un dato punto, sembra accorgersi anche il d'Annunzio che, se questo libro è un pozzo inesauribile per chi sa attingervi, così com'è scritto e distribuito, corre pericolo, per gli altri, di essere un labirinto inestricabile e di mancare quindi al suo primo scopo, ch'era quello di rendersi popolare ed esercitare una larga e pronta influenza su tutti gli strati sociali.

« Per non esser di continuo » — osserva egli stesso — « interpretato ottusamente e falsato perfidamente di qua come di là delle Alpi, mi converrebbe formare e divulgare una mia *Somma* non tomistica e neppur mistica ma leale e chiara. Assegnerò il cómpito a un discepolo attento, a quegli che forse pensa avere io meritato meglio di Servilio Vatia il detto conciso: *Solus scis vivere*. Ma non seppi vivere e non so vivere se non combattendo, e sempre ho combattuto e combatto latinamente *pro aris et focis*.

Intanto, per rimemorarmi agli smemorati e agli ingrati, mi occorre l'anagnoste, non servo come quello che accompagnava ai Romani la gozzoviglia ma libero e devoto come quel leggitore a cui s'apparteneva di propagare fra i popoli *quelle cose che i profeti profetarono* ».

Meglio che assegnare questo cómpito ad un altro, e sia pure il discepolo più attento, non servo ma libero e devoto, sarà che il d'Annunzio in persona provveda a comporre la *Somma* dell'opera sua.

E io spero, ancóra e sempre, che questo egli faccia. Me lo fa sperare l'avviso da lui diramato ai giornali, sulla fine dello scorso marzo, per iscusarsi del non poter accogliere più visite in casa sua fino al 20 aprile, poichè intendeva di lavorare a un suo nuovo libro, che avrebbe dato ragione di sì stretta clausura a cui si sentiva obbligato.

Sarà, finalmente, il *Sermone del giardino* o sarà un'altra cosa?

A noi giova credere ed augurare che sia, comunque essa appaia e s'intitoli, quell'opera sintetica, breve ed efficace, da noi sì ardentemente attesa e di cui egli stesso ha sì apertamente manifestato il bisogno. L'opera che c'insegni a emendare la sentenza di Garibaldi, eroe di ieri che diceva: « non l'uomo, non l'uomo; la patria sempre, null'altro che la patria »; mentre l'eroe di oggi proclama, più giusto e più equilibrato e più completo: « l'uomo sempre nella patria e la patria sempre nell'uomo »; e, se vuole che la sua patria primeggi nel mondo, fa però anche di tutto perchè essa sia la prima del mondo, avendo per motto e per impresa: « nella nuova Italia *modello del mondo*, il nuovo Italiano *modello del mondo* ».

ATTUALITÀ D'ANNUNZIANA

RIEPILOGO

« Un'êra nuova di vita s'è iniziata.

Non perdiamo la fiducia e il coraggio.

Tocchiamoci nel cuore e facciamo serio proponimento di risorgere, scotendo la polvere che ci copre, togliendoci da ogni mollezza e languidume del carattere e della coscienza. Spegniamo la fiaccola dell'odio, con la quale non si avanza, e agitiamo solo quella dell'amore ».

Arturo Farinelli.

Siamo giunti alla fine di questa nostra esposizione dell'opera d'annunziana e sarà bene che diamo ora uno sguardo generale al cammino percorso e tentiamo di cogliere i risultati dello studio compiuto.

Che è quanto dire: bisogna che tutto quello che abbiamo osservato durante questi alcuni mesi di consuetudine quasi cotidiana col mondo di Gabriele d'Annunzio ci sforziamo — ora — di rivederlo sotto un altro punto di vista.

Che *ci sforziamo*, ripeto, perchè a voi stessi, seguendo la mia esposizione, sarà probabilmente avvenuto quello ch'è avvenuto a me: d'aver avuto, cioè, più d'una volta la sensazione di respirare in un'aria diversa dalla solita, di esservi allontanati dalla realtà, di aver ceduto come a una suggestione più forte del vostro volere, la quale vi trascinava a vivere in un mondo arbitrario, costruito dalla fantasia di un singolo uomo,... mentre il mondo si può considerare da tanti altri lati e riconoscervi ben altre leggi e venire a ben altre conclusioni!

Questa revisione critica dell'effetto che esercita su di noi un autore noi dovremmo farla — a rigore — sempre: ma non mai, credo, così imperioso ne proviamo il bisogno come nel caso del d'Annunzio.

Per riacquistare la nostra indipendenza di giudizio, per ricollocarci di fronte a lui come spettatori imparziali e rivagliare le nostre impressioni, ci conviene impegnarci

in uno sforzo maggiore. Torneremo, magari, a confermare i nostri giudizî, daremo ragione, da ultimo, a lui: ma ciò accadrà sempre dopo aver fatto un giro più lungo di quello che ci sarebbe toccato di fare per Dante o per il Manzoni. Perchè?

Perchè il d'Annunzio ha come sua fondamentale caratteristica la *passione*.

Noi l'abbiamo accompagnato su su, fin da quando, ragazzo, nella lettera al babbo poneva il suo programma di vita, anelante al Piacere e alla Gloria. Lo abbiamo accompagnato attraverso le peregrinazioni della sua esperienza e abbiamo notato com'egli si buttasse tutto in ciascuna occasione di vivere la vita, con l'unica brama di esaurire tutto quello che la vita poteva dargli attimo per attimo.

In lui non c'era la pacatezza di uno spirito che contempla e riproduce il mondo oggettivamente e si studia di armonizzarlo conciliandone le diversità, ma c'era l'ansia di attirare tutte le diversità del mondo nell'orbita del proprio io e di riplasmare il mondo a immagine e somiglianza del proprio io.

Nell'opera di Omero, di Dante, dello Shakespeare, del Goethe, del Manzoni è più facile che noi ritroviamo la nostra personalità individuale, con tutta la nostra psicologia, buone e cattive tendenze comprese, tale e quale, in istato — vorrei dire — di greggia natura, senza necessità di riferirla alla personalità di quei grandi autori.

Nell'opera del d'Annunzio, invece, per ritrovare noi stessi dobbiamo compiere un lavoro di riduzione o di trasposizione: dobbiamo penetrare oltre l'individualità d'annunziana, riconoscere quali analogie corrispondono in lui all'esperienza della nostra vita e alle caratteristiche della nostra individualità. Dobbiamo, insomma, tradurre nel nostro linguaggio il suo linguaggio, e allora, sì, ravvisiamo che la differenza fra lui e il rimanente dell'umanità è molto minore di quanto sulle prime ci pareva e ch'egli,

raccontandoci la propria istoria, ha raccontato — in fondo — la storia di tutti e di ciascuno.

Solo che ha seguìto il metodo inverso a quello di Omero, di Dante, dello Shakespeare, del Goethe e del Manzoni: dominato dalla passione del proprio io, anzichè moltiplicare sè stesso negl'infiniti aspetti dell'universo, li ha semplificati negli aspetti di sè stesso, necessariamente minori di numero e meno ricchi di varietà.

* * *

Odo prorompere intorno a me tutte le obiezioni fatte al d'Annunzio passo per passo, lungo la sua attività di circa quarantacinque anni, tutte le accuse conclamate da una critica ostile contro l'uomo pubblico e contro l'uomo privato, contro l'artista, il deputato, il soldato.

— Ma come? Voi ci avete parlato, per tante settimane di séguito, del d'Annunzio come di un santo, mentre non è risaputo da tutti, ch'egli è stato un peccatore ostinato, un gaudente senza scrupoli, un maestro di corruzione e d'immoralità, un impasto di contradizioni? Non è lui quello di cui si disse questo e poi quest'altro e quest'altro ancora: tutte cose, insomma, che nessuno di noi vorrebbe aver fatte e che non vorremmo saper fatte da nessuno?

È vero. Troppe cose voi sapete di lui, troppe più che non ne sappiate di Omero e di Dante. E questo v'impedisce di considerare l'opera del d'Annunzio come considerate l'opera di Omero e di Dante.

A Nazareth, — osservava il Renan — Cristo « non potè operare miracoli: vi si conosceva di troppo la sua famiglia. L'uomo, di cui si vedeva ogni giorno il fratello, la sorella, il cognato, non si poteva tenerlo come il figlio di David ». Fu allora che Cristo disse: « Nessun profeta in patria... ».

Così è il d'Annunzio. Di fronte al contemporaneo, voi sospettate di esser trascinati a dar lode a chi non la merita.

Anche quando siate puri da invidia o da gelosia di concorrenza, temete di essere gabbati.

E insorge dentro di voi una rabbiosa voglia di processare il vostro prossimo, come se il processo fosse un vostro preciso dovere da cui non possiate esimervi; come se doveste esser voi, proprio voi, i responsabili delle sue azioni dinanzi al Padreterno.

E intanto non v'accorgete che diventate Padreterni voi stessi, che vi arrogate il diritto di giudicare il vostro prossimo, anche quel prossimo che ha fatto ciò che voi non avreste mai saputo fare (di bene — intendo —, non di male) e che — comunque — non avete sinora mai fatto!

E intanto, ciò ch'è peggio, non v'accorgete di negare e di contendere a voi stessi la più sublime delle gioie, la gioia dell'entusiasmo. Perchè, quando voi vi entusiasmate per un uomo, non vi commovete soltanto per *quell'uomo*, ma onorate e adorate in lui sopratutto la *vostra* idea, l'idea di ciò che voi amate, apprezzate, ammirate sopra ogni cosa. Vi entusiasmate dunque per voi stessi...

Senonchè, appena v'accorgete che, invece di uno, gli oggetti del vostro entusiasmo son due, vi mettete a distinguere: volete escludere dal beneficio, accordato a voi stessi, *quell'altro*. E piuttosto di riconoscere quell'altro, rinunciate a riconoscere voi stessi.

Fate come quell'invidioso della vecchia favola. Volendo Giove esplorare gli animi degli uomini, mandò sulla terra Apollo. Il quale incontrò súbito un avaro e un invidioso cieco d'un occhio. « Esponetemi — disse loro — che cosa più ardentemente bramate. Vi avverto però: quello che ciascuno vorrà per sè stesso, sarà dato all'altro in doppia misura ». « Per me — rispose l'avaro — non domando niente ». « E io — soggiunse l'invidioso — domando che mi si strappi quest'occhio, perchè a costui si strapperanno tutti due ».

* * *

Ho io sbagliato nel tracciare la linea che il d'Annunzio avrebbe seguìto nello svolgimento della sua personalità? Ho sbagliato nell'indicare la meta cui sarebbe giunto alla fine della sua ascensione?

Ossia, in altre parole: il mio esame dell'opera d'annunziana avrebbe fallito al suo scopo per errore di metodo nella ricerca, per errore di logica nelle conclusioni?

A queste domande sento di poter rispondere tranquillamente: no; non ho sbagliato nè il metodo nè la conclusione.

Mi sono posto davanti il d'Annunzio giovanissimo, agli esordî della sua carriera d'artista, e mi sono chiesto che cosa egli fosse allora e che cosa sarebbe potuto diventare in futuro; di quali elementi fosse costituita la sua personalità, distinguendo quelli che fossero nettamente visibili già allora e quelli che allora si lasciavano soltanto intravvedere o percepire come germi capaci d'una ulteriore fecondazione.

E ho constatato che tre elementi essenziali costituivano la sua personalità già in atto: la *tendenza alla classicità pagana*, la *sensualità*, l'*individualismo*.

Ho constatato che tutti questi elementi erano investiti da una specialissima *passionalità eroica*, la quale era naturalmente nemica dell'equilibrio « momento per momento », pure avendo l'equilibrio come sua ultima « aspirazione ideale ».

Si sentiva, già allora, che il d'Annunzio avrebbe mirato costantemente alla meta dell'equilibrio, ma che avrebbe dovuto costantemente lottare per raggiungerlo.

Fra le tempeste della passionalità, fra cui si dibatteva la sua giovinezza, in mezzo alle bestemmie morali e alle ostentazioni ciniche de' suoi traviamenti, abbiamo sorpreso il d'Annunzio che si disgustava di sè stesso, che si

prefiggeva di migliorarsi, che si rimproverava di non aver mantenuto i suoi proponimenti.

Dunque, abbiamo concluso, quest'uomo non è un essere pervertito fin dalla nascita; è un uomo fragile come tanti altri, e poichè mostra una coscienza morale più sensibile di tanti altri e tiene già severo giudizio di sè, si riabiliterà pure, quando che sia, da sè. Percorrerà la solita strada della perdizione e della redenzione. Lo vediamo — per ora — cadere, ma lo vedremo anche risollevarsi. Non prendiamolo in parola quando fa il cattivo, ma speriamo piuttosto in lui quando promette di fare il buono.

Ed ecco, nell'ultimo libro *Per l'Italia degli Italiani*, voi potete leggere questa confessione, piena di tragica solennità: « La guerra mi ha insegnato le più belle cose dell'uomo; e mi ha insegnato anche l'*umiltà* ». « Nessuno saprà qual muta battaglia abbia chiuso in sè questo luogo di pace (l'èremo di Cargnacco sul Garda), e quanto sia crudele in questo luogo di pace *non aver pace mai* ». « C'è chi si dimentica *le qualità della mia mente, le necessità del mio spirito* ».

Avete ben capito il significato e l'importanza di questa confessione? Avete capito che cosa vuol dire aver imparato l'*umiltà*, per un temperamento, per un carattere come quello del d'Annunzio? Immaginate quanto dev'essere costato a lui lo sforzo di una simile conversione?

Ricordate, nella prefazione a *Giovanni Episcopo*, il d'Annunzio che del servizio militare prestato alla patria parla come una recluta qualunque insofferente della disciplina, cui la caserma sembra una galera, cui l'addestramento alle armi sembra una vana e uggiosa fatica, che non vede l'ora di riacquistare la propria libertà personale, quasi avesse diritto a non curarsi di nient'altro?

Ricordate le ambizioni mostruose di Claudio Cantelmo nelle *Vergini delle Rocce*, o la crudeltà glaciale di Stelio Effrena nel *Fuoco*, quando ripudia ogni freno morale per

dare importanza unicamente all'energia del Superuomo, tirannico ed egoistico dominatore della vita altrui?

Ricordate la nausea che il d'Annunzio provava, sulla fine della *Laus Vitae*, per la Gran Bestia, la massa del genere umano; nausea che lo spingeva a rifugiarsi nel deserto, per essere solo, come se madre natura avesse fatto il mondo solo per lui, non figlio prediletto nemmeno, ma figlio addirittura unico?

Ebbene, quest'uomo, ch'era giunto, nel suo individualismo, fino alle più supreme vertigini della superbia, che aveva sognato i sogni più assurdi di grandezza e li aveva visti improvvisamente quasi realizzarsi; che, in mezzo a una mediocre società borghese qual'era ancóra l'italiana, aveva immaginato di diventare un condottiero del Quattrocento, un principe del Cinquecento, e aveva perfino fantasticato di diventare Re di Roma; che aveva voluto essere deputato al Parlamento e s'era fatto eleggere deputato; che aveva voluto essere comandante in guerra e fu comandante; che aveva parlato al Re d'Italia da pari a pari, intimandogli di avere un suo programma di governo e d'azione, ammonendolo, quasi per minaccia, ch'egli si sentiva di passare, altrimenti, tra le file dei ribelli, come s'era vantato, al tempo del regicidio di Belgrado, che avrebbe saputo anche lui « uccidere un re nel suo letto »; quest'uomo che s'era trovato poi, per davvero, a Fiume e da Fiume aveva sfidato tutto il mondo e aveva potuto fare per davvero il fondatore di Stati; che da Fiume avrebbe potuto mettersi alla testa della marcia su Roma e buttarsi nell'avventura di farsi Re di Roma; quest'uomo, insomma, per il quale le audacie del sogno furono eguali alle audacie della realtà, che si nutrì dei desiderî più impossibili e potè sodisfarli, che venne favorito dalla fortuna come nessun altro e seppe sempre esser maggiore della sfortuna, quest'uomo diede una prova di umiltà che nessuno certamente si sarebbe aspettata da lui nè, al suo posto, avrebbe probabilmente mai data.

Quando tutta Italia celebrava la sublime festa del Milite Ignoto, il d'Annunzio bruciava tutte le onorificenze militari sì gloriosamente meritate!

« La notte del 4 novembre (1921) gettai nel rogo acceso al soldato ignoto tutti i segni conquistati da una prodezza che non fu mai paga e che *non potrà essere mai paga* ».

« La notte del 4 novembre diedi al fuoco tutte le mie decorazioni di combattente, per farne onore al soldato ignoto; e non le porterò più mai. Così oggi scrollo da me una gloria che m'è capestro al collo e catena al piede. Sono un povero italiano, e non voglio essere se non un povero italiano ».

« Presso l'imagine di mia madre è custodito in un reliquiere d'Abruzzo un pugno della cenere rimasta dalla consumazione del rogo votivo che, or è per compiersi l'anno, nella notte del 4 novembre io accesi al combattente senza nome ».

Questo è un fatto. Non sono parole.

Ma — voi potete dire — tutto ciò non prova ancora una conversione etica del d'Annunzio!

Ebbene. Sempre nel volume *Per l'Italia degli Italiani*, c'è un appello che non ammette più dubbî nemmeno sopra un radicale mutamento etico del d'Annunzio.

« Udite, maestri d'opere, operai di otto ore e della vita intiera, *hymni totius anni*, miei compagni, miei fratelli, che ricominciate ad amare e a rivelare e a foggiare *le belle idee della bontà e le buone idee della bellezza*, uditemi! ».

Quello che vien dopo, non entra nel nostro discorso. A noi interessavano soltanto queste parole, poichè in esse è indicato il compimento della evoluzione d'annunziana.

Quel filone cui abbiamo sempre tenuto dietro ci ha condotti alla meta. Non vi ho sempre parlato io di una intima relazione fra etica ed estetica? Nei momenti in cui il d'Annunzio sembrava maggiormente sperdersi tra le aberrazioni dell'estetismo, non vi ammonivo a pazien-

tare, chè, presto o tardi, avremmo visto stabilirsi una specie di reciproca influenza fra le leggi della Bellezza e le leggi della Bontà?

Ed ecco, qui, esprèssone il rapporto in una formola che non potrebbe essere più lampante: *le belle idee della Bontà e le buone idee della Bellezza!*

È l'espressione di un rapporto, ma è nello stesso tempo la constatazione di un fatto.

* * *

Questo rapporto di reciprocità non è — tuttavia — il *carattere* del d'Annunzio. È la meta a cui egli è giunto dopo lunghissima e faticosissima via.

Ora, la vita e l'opera del d'Annunzio non consistono in questa *meta* ma nella *via* ch'egli ha percorsa per giungervi.

Il valore e l'interesse del nostro esame stette dunque nel ricostruire la via da lui percorsa.

L'esempio della sua vita e della sua opera è un esempio dinamico, non è un insegnamento catechetico. La sua meta fu la ricerca della pace, cioè dell'equilibrio, com'è suppergiù per tutti gli uomini. Il d'Annunzio non ci offrì che un esempio di questa ricerca, esposto, come direbbero i logici, secondo il metodo *genetico*, cioè mostrando tutte le singole fasi attraverso le quali l'uomo, in generale, deve passare e attraverso le quali, in particolare, è passato lui, d'Annunzio.

Per giudicarne esattamente, guai a considerare un punto solo della sua vita o una sola delle sue opere! Bisogna considerare la sua vita in tutto il suo complesso, bisogna considerare la sua opera in tutto il suo svolgimento.

E allora è facile rilevare che, quando il d'Annunzio sembrava narrarci la storia di sè stesso, ci narrava invece la storia dell'uomo in generale.

A Dante era bastato un poema solo, la *Divina Commedia*, per rappresentarci le tre tappe fondamentali della vita umana: il periodo della *passione*, in cui predomina la parte irrazionale di noi stessi; quello del *ravvedimento*, in cui la ragione predomina sul sentimento; e infine quello dell'*equilibrio* fra tutte le nostre facoltà razionali e irrazionali.

Il d'Annunzio, invece, ci rappresentò ben tre volte questo pellegrinaggio dell'uomo alla ricerca della propria perfezione: ce lo rappresentò, cioè, in poesia, nei cicli dei romanzi e sul teatro.

Dante volle analizzare l'anima umana e riprodurre la nostra vita sotto una grande molteplicità di aspetti, distribuendoli secondo gli schemi di sette peccati capitali, ai quali fece corrispondere altrettante virtù, e, non contento ancora, divise e suddivise la sua rappresentazione in parecchie parti secondarie.

Il d'Annunzio, invece, si limitò quasi esclusivamente a un solo campo sperimentale, a quello della sensualità.

Dante, quando volle sintetizzare più peccati sotto il nome di un solo che avesse i caratteri comuni a tutti, indicò per i cinque peccati irrazionali l'*avarizia* (l'avidità ossia l'incontinenza, la « mancanza di misura », nell'uso de' sensi era lo stigma della lussuria, della gola, dell'avarizia, dell'ira e dell'accidia); per tutti quanti poi i peccati irrazionali e razionali presi insieme, cioè, oltre a quelli di senso, anche per l'invidia e la superbia, indicò la *superbia*, madre d'ogni eccesso, mancanza di misura anch'essa, anzi « per eccellenza », riferibile tanto ai moti de' sensi quanto ai moti dell'anima.

Il d'Annunzio, invece, indicò per tutti i peccati un peccato solo, la *lussuria*, quello che fosse più diffuso, più popolare, più « interessante » e quindi rendesse più facile a chiunque il sentir vibrare anche la propria umanità nell'umanità descritta dall'autore.

Ma l'analogia fra Dante e il d'Annunzio non è ancora

esaurita. Il d'Annunzio, semplificando il quadro di Dante, limitando la sua esemplificazione al campo della lussuria, è stato felicissimo, forse più felice di Dante, nella scelta del peccato tipico ossia *più rappresentativo:* « la vicendevole attrazione dei sessi » — dirò con parole di Giuliano Donati Petténi — « non è altro se non una delle più energiche manifestazioni della volontà di vivere che vuole soltanto sè stessa e non aspira che a propagarsi indefinitimente ».

V'è di più. Se la superbia è la madre di tutti i peccati, l'amore è il padre non solo di tutti i peccati, ma anche di tutte le virtù. E la lussuria si può ricondurre all'*amore*, il quale diventa così un simbolo e, più che un simbolo, la causa e l'origine di tutto il bene e di tutto il male dell'universo.

La sensualità è la base dell'amore: e dell'amore disse Dante ch'esso è

sementa in noi d'ogni virtute
e d'ogni operazion che merta pene.

Ossia: tutto in noi si riduce all'amore. Se l'amore è in noi ben guidato e frenato, se è rivolto alla volizione dell'universale, diventa causa d'ogni virtù; se invece degenera in egoismo (amore di sè stessi) o si esercita con mancanza di misura (lussuria), diventa causa di ogni peccato.

Il d'Annunzio poeta, il d'Annunzio romanziere, il d'Annunzio drammaturgo non hanno fatto che rappresentarci l'uomo negli aspetti fondamentali dell'amore, dell'amore che travía nel vizio e che si eleva all'eroismo, che lotta con sè stesso o per sè stesso, che cerca il punto più perfetto dell'equilibrio fra gli appetiti dei sensi e le aspirazioni dell'anima, fra le gioie dell'amore fisiologico e le gioie dell'amore spirituale: lo cerca per tutta la vita e, alla fine, lo trova...

Solamente *alla fine*. Non bisogna dimenticarlo. Perchè l'essenziale dell'esempio d'annunziano non istà nel deli-

nearci *l'ideale dell'uomo*, ma nel raccontarci *la storia dell'uomo*.

Con ciò io credo di aver dimostrato il significato universale dell'opera d'annunziana. Poichè il d'Annunzio ha saputo estendere la storia della sua vita individuale alla storia dell'uomo in generale.

* * *

E neppure la constatazione di questo significato universale deve farci negare l'esistenza — nel corpo dell'opera d'annunziana! — di alcuni elementi storici e personali, che non distruggono nè infirmano il significato universale, ma cui è giusto assegnare, comunque, il valor relativo che loro spetta.

Strettamente personale, nel d'Annunzio, è la costanza del suo spirito eroico: la caratteristica più radicale del suo temperamento è l'individualismo, e questo suo individualismo non s'appaga che nell'eccezionale.

Francesco De Sanctis notava, una volta, che Giuseppe Mazzini ebbe un grave difetto, ed era quello di predicare il sacrificio, la rinuncia, l'eroismo come la condizione normale dell'essere, come la pratica assidua di ogni giorno. Egli entusiasmava, sì, i giovani, per la sua morale da santi, ma, quando essi erano fuori della sua diretta suggestione, diventavano quello che erano sempre stati, capaci — vale a dire — di essere uomini come tutti gli altri, coi loro bisogni, le loro debolezze, le loro incoerenze.

Di questo difetto partecipa anche il d'Annunzio. Se il mondo avesse dovuto plasmarsi secondo la rigida morale del Mazzini (l'uomo che « giammai non rise », come ci fanno credere i suoi ritratti), avremmo avuto un mondo grigio, conventuale, di trappisti. Ebbene, il d'Annunzio è vicino al Mazzini molto più che non si pensi.

Una delle cose che danno súbito nell'occhio a chi esamini l'opera d'annunziana è la scarsezza di senso umori-

stico. Anzi qualcuno ha detto addirittura « *assenza* di spirito comico ed umoristico ».

Non che in lui manchi il sentimento del Piacere e non abbondino gli spettacoli di sole, di serenità e di letizia. Si vuol dire, che nell'opera sua ha trovato poco posto la rappresentazione della mediocrità, fatta col sorriso bonario di un artista che lascia vivere e compatisce anche la mediocrità.

Gli è che il d'Annunzio è portato a cogliere il lato eroico della vita. E se oggi egli tanto si esalta per la Povertà di San Francesco, gli è sempre in virtù di quello spirito eroico che gli faceva ieri esaltare la filosofia del Piacere.

Egli aborre *naturalmente* dai mezzi termini, così nel bene come nel male. A lui è più facile voler tutto o rinunciare a tutto, anzichè accontentarsi di poco.

E qui bisogna intendersi.

Questa è una morale che abbiamo pieno diritto di non accettare.

Anzitutto, è un argomento grave contro il d'Annunzio, ch'egli si sia convertito alla morale della rinunzia *dopo* aver provato il bene e il male della dottrina contraria. La gente, che non ha ancóra o non ha mai provato il peccato, difficilmente si lascia persuadere a non peccare da uno che — intanto — ha voluto per conto suo godersi ogni piacere e solo più tardi, quando forse l'energie di godimento sono affievolite o, comunque, quando le attrattive del bene si presentano come una forma di godimento nuova, prèdica agli altri la virtù della rinuncia, l'orrore del male, la superiorità del bene. Ognuno è inclinato a pensare piuttosto: Voglio prima fare il gaudente come hai fatto tu; a fare il frate ci sarà tempo dopo!

E poi, c'è questo. « È molto più facile » — sostiene un personaggio del Pirandello — « essere un eroe che un galantuomo. Eroi si può essere una volta tanto; galantuomini si dev'esser sempre... Il che non è facile ».

Era l'ammonimento che aveva già dato il Manzoni con l'esempio di donna Prassède, la quale, perchè in certi momenti faceva *più del suo dovere,* credeva di acquistarsi con ciò il diritto di fare in certi altri momenti *meno del suo dovere.*

È la morale che si costruisce arbitrariamente ogni ragazzo di natura generosa ma viziato, che non è capace di padroneggiare sè stesso, che va da un eccesso all'altro, e oggi fa il mascalzone per fare domani il santo.

È, insomma, l'individualismo portato alle sue estreme conseguenze: ogni atto nostro finisce con l'essere una pura affermazione di energia personale, non ha per iscopo che la sodisfazione di fare quello che si vuole, oggi il bene perchè ci piace di fare il bene, domani il male perchè ci piace di fare il male. Ogni atto nostro si spoglia così di ogni valore morale, in quanto la morale è una considerazione dei rapporti che ciascun individuo ha con gli altri individui, è la ricerca di un equilibrio fra i varî interessi individuali, è una dimostrazione d'amore.

Senonchè, il d'Annunzio è poco sensibile alla necessità di tener sempre presente il rapporto fra l'*io* e il *non-io,* nonchè al piacere di raggiungere un accordo fra quei due costanti fattori della nostra vita. Basta osservare, se non vi bastasse già l'insistenza con la quale è tornato sul mito di Ulisse nella sua forma medievale, il modo col quale ha cantato — nelle *Laudi* — il mito d'Icaro.

Il padre Dèdalo, quando vola insieme col figlio Icaro, ed entrambi sono portati dalle loro ali artificiali via per il cielo, il padre — dico — ammonisce il figlio a non abbandonare il *medio limite:* chè avvicinandosi troppo al sole, la cera delle ali, sotto l'azione del soverchio calore, si sarebbe sciolta e Icaro sarebbe di certo precipitato in mare.

Quale avvertimento più saggio di questo, più fondato sull'esperienza?

Ebbene, l'Icaro d'annunziano medita invece in cuor suo già la disobbedienza. Egli nutre un insanabile disprezzo

per qualsiasi limite posto alla potenza umana. Egli preferirà tentare, osare. Preferirà morire con gloria, cadere — sia pure — dalle altezze del cielo nelle profondità del mare, ma guadagnarsi col proprio ardimento *un nome in eterno.*

In questo rifacimento del mito d'Icaro conviene distinguere due cose: la parte oggettiva del racconto e l'interpretazione che ne dà il d'Annunzio.

Se prendessimo alla lettera la parte oggettiva, si dovrebbe concludere, che il d'Annunzio esorta a non curarsi della realtà, a non misurare mai le nostre forze prima di affrontare le difficoltà di una qualunque azione.

Sarebbe l'esaltazione della cocciutaggine bambinesca, matta e bestiale. Sarebbe il ripudio della ragione e dell'esperienza.

Questo il d'Annunzio stesso non lo fece, e voi ben sapete quanta cura meticolosa egli impiegasse nel fare i calcoli più esatti di resistenza per la preparazione delle imprese di Búccari e di Vienna!

Ma egli voleva, invece, interpretare l'aspirazione — altrettanto innegabile quanto innegabile è la realtà materiale — dell'anima umana a superare continuamente sè stessa, a protestare contro la sproporzione esistente fra quello che possiamo fare e quello che non possiamo fare. Egli voleva esprimere la coscienza umana di qualche cosa d'immortale che si perpetua attraverso la mortalità degl'individui.

Il desiderio della gloria, l'attrattiva di *un nome* che sopravviva *in eterno* a noi stessi è la prova di questa nostra intima e sostanziale natura.

Nel mito d'Icaro, come lo concepì e sentì il d'Annunzio, la disobbedienza del figlio al padre era il grido dell'anima umana contro la brevità del braccio umano, era l'anelito a prolungare di là dalla realtà l'efficacia delle proprie forze, come le ali prolungavano in effetto la potenza del nostro braccio.

Se il d'Annunzio si fosse fermato al mito d'Icaro, non avrebbe fatto però che l'apoteòsi dell'intelligenza, dell'energia, del coraggio. Non avrebbe che celebrato il trionfo *intellettuale* e *materiale* dell'uomo.

Mancava ancóra un fine *morale*, che rendesse completo il trionfo dell'uomo.

E l'intuizione dell'anima, non più soltanto come energia psichica ma come energia morale, l'abbiamo vista nella laude *Per la morte di un capolavoro*, là dove al mito di Ulisse e d'Icaro si contrappone o si dà per lo meno come fratello il mito di Cristo.

Poi, venne il *vero* amore, la riconciliazione fra Bellezza e Bontà, nella guerra e nella gesta di Fiume. Il contenuto etico, fino allora mancante all'eroismo d'annunziano, raggiunse i limiti dell'umiltà e del sacrificio. L'eroico si trovò, nell'azione, al suo posto.

Se questo era il *medio limite* che il d'Annunzio intendeva, noi non possiamo non dargli ragione. Quando le situazioni sono eccezionali, anche le azioni devon essere eccezionali.

Ma se noi confrontiamo il mondo delle situazioni eccezionali col mondo delle situazioni normali, dobbiamo convenire, che l'eroismo d'annunziano è l'espressione del suo individualismo. Individualismo che non era un fenomeno personale, ma era anche, come abbiamo già detto, un fenomeno *storico*.

Storico, in due sensi, apparentemente contradittorî fra loro: da una parte esso era l'interpretazione di una tendenza dei tempi, dall'altra era una reazione contro la lentezza dei tempi.

Tutto il secolo XIX è percorso dall'individualismo, che ebbe le sue prime origini nella Rivoluzione francese. La Rivoluzione proclamò i diritti dell'uomo e del cittadino di fronte alla società che li aveva troppo limitati a beneficio dello Stato o, più esattamente, di una classe, l'aristocratica.

Senonchè, la nuova ondata individualistica veniva dal basso. Per quanto le sue ultime logiche conseguenze dovessero essere (come recentemente disse Alfredo Rocco) l'anarchia, in un primo tempo si sarebbe accontentata di una pacifica mediocrità, perchè non si trattava che di una povera classe di lavoratori, cui pareva già molto essere considerati eguali.

Ma, ottenuto questo pareggiamento di tutti gl'individui fra loro e di fronte alla legge, l'individualismo era destinato a battere inesorabilmente la propria via. Ciascuno, superato il periodo dell'aspirazione all'eguaglianza, avrebbe reclamato una libertà maggiore, quella di affermare sè stesso, nelle sue più caratteristiche differenze da tutti gli altri, fino alle più eccezionali, fino — magari — all'« eroico ».

Ed ecco il d'Annunzio che sorge, in un tempo di transizione, quando la parabola dell'individualismo era giunta appena al colmo del suo arco e la società lottava ancóra per ottenere il riconoscimento pratico dei diritti individuali.

Era l'epoca del socialismo. Ai più acuti osservatori non occorreva spiegare che, se la classe dei proletarî reclamava, già allora, per sè la dittatura nel governo dello Stato, era anche questa una emanazione di spirito individualistico (era soltanto un primo passo dell'individualismo che lottava ancóra per gruppi, riservandosi di scindere poscia i gruppi nella lotta dei singoli individui). Ma i più ne avevano invece la sensazione, come se la tendenza fosse al livellamento generale, alla sommersione della personalità nello stagno del collettivismo.

Il temperamento di Gabriele d'Annunzio, nell'ambiente storico nel quale aveva cominciato a vivere, doveva sentirsi a disagio. Nato ad essere il più alto interprete della tendenza individualistica de' suoi tempi, dovette fare invece la parte del precursore.

Egli aveva furia di far uscire l'individualismo dal suo primo periodo di realizzazione collettiva, perchè si slan-

ciasse verso le più superbe affermazioni personali. L'ambiente in cui vide la luce gli parve, e, in certo qual modo, era, un ambiente di mediocrità: ma egli intuì súbito che l'orientamento generale degli spiriti era conforme a quello dello spirito suo.

Quarant'anni di attività indefessa, diretta sempre ad uno scopo, finirono col fargli dar ragione.

* * *

Il fatto che, accanto al significato universale dell'opera sua, ci sia da notare anche un significato personale e storico, non diminuisce — dunque — il d'Annunzio. Se mai, lo ingrandisce.

Egli è stato ed è l'emblema di un'epoca intera con suoi precisi e determinati caratteri. Se questi caratteri non saranno quelli di domani nè di posdomani, state sicuri che in ogni modo non sono caratteri destinati a sparire per sempre.

L'individualismo è una tendenza fondamentale dell'anima umana e va soggetta anch'essa, come il sentimento della socialità, alle leggi del Ritmo.

Ogniqualvolta ci sarà bisogno di rafforzare, contro le degenerazioni e gli abusi e gli eccessi della massa, il sentimento della personalità, il d'Annunzio tornerà in onore e apparirà sempre quello che è: un grandissimo maestro di una grande epoca.

Facciamo pure tutte le riserve che vogliamo, diciamo pure che ora l'individualismo dovrebb'essere giunto al termine della sua parabola, ch'è tempo — ora — di tornare all'equilibrio veramente classico, all'equilibrio predicato dal nostro primo e massimo poeta nazionale, Virgilio; proclamiamo che il superominismo, ossia l'eroismo, non si deve confondere con l'umanità: ma non ripudiamo il d'Annunzio per quello che di lui non ci sentiamo di accettare. Anzi, sapete che cosa si deve fare piuttosto?

Contestare a lui stesso il diritto di ripudiare certe parti dell'opera sua. Tra gli ardori francescani da cui si sente posseduto il poeta in questa novissima fase del suo eroismo, noi lo abbiamo troppe volte udito esaltare la rinuncia, il sacrificio, l'umiltà, il dovere, la disciplina, con una insistenza e una severità esagerate. Se queste virtù dovessero diventare la regola costante della nostra attività cotidiana, che cosa diventerebbe il mondo?

Ebbene, no, dobbiamo dire al poeta. Non dimenticate che voi avete cantato le gioie della vita come nessun altro ha saputo cantarle. La vita dev'essere completa. Ciascuno di noi sente di aver diritto a goderla completamente.

Perchè, se talvolta ci troviamo nella tragica situazione di dover piegarci ai sacrifizî supremi, di annullare magari la nostra esistenza per il bene degli altri o per affermare un principio nel quale è incluso *anche* il nostro interesse, questa deve essere eccezione e non regola: e magari non avesse a verificarsi mai!

La necessità della rinuncia non è una ragione per farci amare la vita, ma sarebbe piuttosto una ragione per farcela odiare.

Noi si nasce anzitutto per vivere, non per morire.

Chi sa ben vivere sa anche ben morire. E non c'è bisogno, per ben morire quando si deve, di rinunciare a vivere quando si può.

Il poeta che ha dimostrato col proprio esempio, come si può essere pronti, *quando occorra*, a tentare i più eroici ardimenti, a subire rassegnatamente le più amare umiliazioni, a compiere i più grandi sacrificî, a tollerare le più dolorose rinunce, ha acquistato — più di chiunque altro — il diritto d'insegnarci come si possa godere il meglio della vita anche *nel succedersi dei giorni normali*.

Che cosa voleva, insomma, la borghesia, quando insorse contro la tirannide dell'aristocrazia feudale, nella

Rivoluzione francese? Che cosa volle, dopo, dietro l'esempio della borghesia, anche il proletariato operaio?

Vollero che i frutti del lavoro fossero comuni a tutti, com'era comune l'obbligo del lavoro. Vollero che ad ogni creatura si riconoscesse il diritto di esistere, poichè, se il nascere non è un atto volontario di chi nasce, l'accettare di vivere è un atto volontario che presuppone una reciprocità di diritti e di doveri fra uomini e uomini.

Era ingiusto quanto volevano borghesia e proletariato?

Nient'affatto.

Il patrimonio ideale di libertà, di fratellanza e di uguaglianza, su cui si fondava la civiltà del secolo XIX, non dev'essere punto compromesso dagli eccessi dell'individualismo che offuscarono gli albori del secolo XX.

Se il d'Annunzio ha contribuito pur lui a precipitare la crisi di una civiltà eminentemente individualistica, indulgendo in certi momenti alle teorie più barbare ed anarchiche, ha saputo però, nel momento decisivo della guerra, nettamente distinguere fra chi rappresentava l'umanità e chi la bestialità.

Solo, non torniamo ora indietro di nuovo!

Per paura della bestialità, non mutiliamo l'umanità.

Il d'Annunzio aveva trovato l'Italia dominata da uno spirito di modestia che a lui parve mediocrità vile.

Era invece il permanere di quello stato di depressione morale, in cui era giaciuta per secoli, dopo la caduta del Romano Impero.

L'Italia, in verità, sembrava aver perduto lo stile della sua antica magnanimità. Ignoranza e povertà all'interno, nessun coraggio d'iniziativa nella politica estera. Lo sforzo di livellare le classi sociali, di dare una prima omogeneità alle popolazioni delle varie province appena unificate aveva assorbito tutte le cure dei governi.

Voi conoscete la storia della neutralità. La guerra mondiale ci colse impreparati. Più moralmente forse che militarmente. Fummo, di tutte le nazioni, quella che partecipò

alla guerra più francescanamente, col massimo di eroismo nel combatterla e col minimo di vantaggi nel fissar le condizioni della pace. Dopo aver vinto, non sapemmo utilizzar la vittoria nè dentro nè fuori d'Italia.

Ora che parliamo, non abbiamo un esercito tale da farlo pesare — fuori — nelle decisioni della politica internazionale, e — dentro — facciamo una politica economica che si fonda sulla povertà volontaria, che non fa ancora intravvedere alcun barlume di audacia costruttiva per l'avvenire.

Vi pare questo il momento per ammainare le vele del d'annunzianesimo giovenile, di quel d'annunzianesimo che ci schiudeva dinanzi gli orizzonti di un'Italia ricca d'iniziative, nel campo della coltura, dei commerci, delle industrie, della politica, dell'arte?

Ci siamo appena ora affacciati, si può dire, alla vita internazionale. Accennano appena ora a prenderci sul serio, a crederci capaci di fare anche dei fatti. Cominciano appena ora a organizzarsi nei paesi stranieri i fasci de' nostri emigranti, che fino a ieri erano greggi anonimi ed acèfali, preda passiva di qualunque influenza snazionalizzatrice. S'è appena ora iniziata la valorizzazione delle nostre colonie. S'è appena ora conquistata la sicurezza dei confini militari...

E proprio questo sarebbe il momento di predicare agli italiani l'ideale del Poverello di Assisi?

Ma che diavolo! Siamo stati poverelli abbastanza. Siamo stufi anzi di esser chiamati per antonomasia gli affamati, i pezzenti, i lazzaroni d'Europa!

Questa virtù della parsimonia, della frugalità, dell'economia, ce l'hanno ricantata anche troppo, amici e nemici, e ha finito con l'inuggirci. Suona ormai al nostro orecchio o come l'antífona di una pericolosa poltroneria o come l'adulazione di una concorrenza insidiosa.

Economia, sì certo, facciamone. Ma facciamola in grande stile. Non sia l'economia della lesina, che si risolve

nello stringere di qualche buco la cintura dei calzoni. Non sia l'economia del risparmio per il risparmio, ma l'economia del guadagno. Del guadagno, frutto di una ardimentosa attività, di un fecondo spirito d'iniziativa, che tenda a intensificare la produzione indigena, ad estendere l'espansione verso l'estero.

L'Italia è la nazione che ha più fedelmente applicato i principî della Rivoluzione francese; dove, cioè, il sentimento dell'aristocrazia feudale sia ridotto al minimo, dove la cittadinanza sia più compattamente borghese. L'Italia è la nazione che ha più simpaticamente accolto le dottrine umanitarie, che, già per sè stessa devota a Giuseppe Mazzini, non disdegnò nemmeno Carlo Marx, tanto che si potè parlare tra noi addirittura di un « socialismo di Stato ». L'Italia fu la prima a considerare il fenomeno del bolscevismo russo nel suo fermento di moto internazionale, prevedendone i pericoli, valutandone le ragioni, avvisando i modi di arginarlo e convertirlo da energia demolitiva in ricostruttiva. L'Italia, insomma, ha presentemente dinanzi a sè un programma vastissimo d'azione che sembra richiamarla alle tradizioni del suo più nobile passato, che stimola e ravviva tutte le sue capacità umane, che la rimette alla testa di una nuova civiltà, forse destinata a intitolarsi ancóra una volta dal suo nome.

E volete che proprio adesso noi ci mettiamo a fissare lo sguardo nell'ideale della povertà, della rinuncia, della pura vita contemplativa?

No!

Ritorneremo a lèggere le pagine d'annunziane dove più baldo squillava l'inno della vita che voleva esser vissuta in tutta la sua ricca e varia pienezza.

Oggi è il momento d'intonare più forte e più sereno il *Canto novo*, che non ha da valere solo per la giovinezza ma per tutte le età dell'uomo, poichè ciascuna ha un suo proprio ufficio da compiere e le sue gioie da godere.

Se nel d'Annunzio del *Canto novo* c'era troppa foga e il desiderio di vivere degenerava in frenesia di piacere, moderiamo la foga, ma non sopprimiamo il piacere.

Il *Canto novo* sia rinnovato. Ciò ch'è stato detto sia ridetto meglio, con maggior senso di armonia e di bellezza.

Nel 1907, presso la tomba di Giosuè Carducci, apparì a Gabriele d'Annunzio l'immagine di un'Operaia infaticabile, che si apprestava a scegliere « fra quel che di antico era da conservare » e « quel che di nuovo era da acquistare ».

L'Operaia infaticabile era l'Italia. La quale però non era soltanto l'Italia: era piuttosto la madre di un nuovo genere umano, per il quale ella doveva foggiare una nuova coscienza che gli servisse di guida nella vita attiva.

Le grandi leggende del Caucaso e del Calvario, in quanto hanno operato sui nostri destini isolatamente, una dopo l'altra, sono esaurite. Ora l'uomo sente che deve essere « a sè il suo Prométeo e il suo Cristo ».

Deve saper usare e frenare ad un tempo tutte le sue potenze. Non le burrasche dell'Oceano devono essere il suo ideale, come imprudentemente e intemperantemente cantava il d'Annunzio di *Primo Vere*, ma sì il raggiare — che illumina, rallegra e feconda — del Sole, come lo cantava il d'Annunzio del *Canto novo*.

Del Sole, che riappare ogni mattina, fedelmente, tranquillamente, sul nostro orizzonte e c'invita a riprendere il lavoro dopo il riposo, a rigodere la vita dopo averla goduta, senza estri nè capriccî assurdi, senza pause per forzate rinunce, senza nausee per eccessi pazzeschi.

Del Sole, al quale torneremo sempre a rivolgere (e oggi più che mai abbiamo il diritto di farlo) — come al dio nostro più vero, come al simbolo della nostra più vera vita ideale — l'inno secolare che gli rivolgeva l'antico nostro poeta Orazio:

« Possa tu, o Sole, non veder mai nulla di più grande e di più bello che Roma! ».

NOTA BIBLIOGRAFICA

La bibliografia d'annunziana è già divenuta così ricca che non è più possibile illudersi di seguirla senza lasciarsene sfuggire gran parte. Da parecchi anni non v'è giornale o rivista che non rechi quasi in ogni suo numero o fascicolo qualche notizia non trascurabile intorno a Gabriele d'Annunzio: e come si fa a tener loro dietro e registrarli tutti?

Giulio de Medici ha pronta una « bibliografia d'annunziana » che annovera circa 4000 indicazioni, oltre a tutte quelle raccolte nella *Critica* di Benedetto Croce. Poichè il volume del de Medici dovrebb'essere d'imminente pubblicazione, limito qui le mie indicazioni al puro necessario, al meno noto o al più recente (non ancor segnalato da altri).

Chi non avesse la pazienza d'attendere il volume del de Medici, può ricorrere frattanto alle seguenti opere, fornite anche di un repertorio bibliografico:

B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*. Bari, Laterza, 1915. (E sopratutto la sua rivista, citata, *La Critica*, Napoli).

G. A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*. Napoli, Ricciardi, 1909.

Giuliano Donati-Pettèni, *D'Annunzio e Wagner*. Firenze, Fel. Le Monnier, 1923.

Antonio Bruers, *Gabriele d'Annunzio*, Roma, Formíggini, 1924. (Prezioso libretto, dal quale apprendo che a una completa bibliografia d'annunziana attendono ora anche Nello Puccioni e Alberto Forcella).

Le opere del d'Annunzio sono state quasi tutte èdite dai Fratelli Treves di Milano, tranne le prime raccolte di poesie, che furono stampate a Prato, a Chieti, a Pistoia, a Lanciano, a Roma (Sommaruga e la *Tribuna*), e le prime raccolte di prose (Firenze, Roma, Napoli). — *Giovanni Episcopo* comparve presso il Pierro di Napoli, 1892. — *L'armata d'Italia* fu ristampata nel 1916 dal Carabba, Lanciano. — *Elegie Romane*, prima edizione, Bologna, Zanichelli, 1892; più volte tradotte

in latino (C. De Titta, A. Tenneroni). La laude per il centenario di *Victor Hugo* fu tradotta in latino da Alfredo Bartoli (1902). — *Le Martyre de Saint Sebastien*, Paris, Calman Levy, 1911, e *La Pisanelle*, Paris, « *Revue de Paris* », 1913, furono tradotti in italiano da Ettore Janni. — *Parisina* edita in Milano, da L. Sonzogno, 1913. — Della cinematografia *Cabiria* recarono lunghe relazioni i giornali cotidiani del 1914. — Le opere concernenti il periodo fiumano (*La Marcia di Ronchi*, 1920; *La Reggenza italiana del Carnaro*, 1920, ecc.) comparvero presso « La Fionda », Roma. — *Legioni di Ronchi: documenti per le cinque giornate di Fiume*, presso « La Vedetta d'Italia », Fiume, 1921. — *La Riscossa*, presso Bestetti e Tumminelli, Milano, 1918. — *La Crociata degli innocenti*, presso l'« Eroica », Milano, 1920. — *Per l'Italia degli Italiani*, presso « Bottega di Poesia », Milano, 1923. — Le poesie scritte durante e per la guerra, quasi tutte nel *Corriere della Sera*. — La *Lettera ai Dalmati*, in Venezia, a cura del Consiglio centrale dell'Associazione Nazionale « Trento-Trieste », 1919. — *Le faville del maglio*, nel *Corriere della Sera*, dal 1912 in poi. (E ora, presso i Treves di Milano, è già comparso il primo, di tre tomi che devon essere). — *Testo del nuovo Patto Marinaro*, presso Alfieri e Lacroix, Milano, 1921. — Le *Pagine disperse* furono curate da A. Castelli, Roma, B. Lux, 1913.

Fu data più volte la notizia di una edizione completa (*Opera omnia*) di G. d'Annunzio, che doveva uscire per il 60° compleanno del Poeta. Ma non si vide ancora, per quanto desideratissima.

Sul d'Annunzio:

A. Gargiulo, *Gabriele d'Annunzio*. Napoli, Perrella, 1912.

V. Morello, *Gabriele d'Annunzio*. Roma, Soc. Libr. Ed. Nazionale, 1910. — *Nell'arte e nella vita*, Palermo, Sandron, 1900. — *L'energia letteraria*, Torino, Roux & Viarengo, 1905.

L. Tonelli, *La tragedia di Gabriele d'Annunzio*. Palermo, Sandron, 1913. — *Il teatro italiano*, Milano, « Modernissima », 1924.

Antonio Bruers, *Gabriele d'Annunzio e il moderno spirito italico*, Roma, « La Fionda », 1921.

G. Mazzoni, sulla *Gioconda*, in *Nuova Antologia*, Roma, 1899.

G. Gori, *Il teatro contemporaneo*, Torino, Bocca, 1924 (« Letterature moderne » di Arturo Farinelli).

G. Ruberti, *Il teatro contemporaneo in Europa*, Bologna, Cappelli, 1920.

L. Russo, *I Narratori*, Roma, « Leonardo », 1923.

M. Rísolo, *G. Barbey d'Aurevilly*, Napoli, Perrella, 1920.

G. A. Borgese, *Risurrezioni*. Napoli, Perrella, 1922.

G. Prezzolini, *D'Annunzio impressionista*, in *Rivista d'Italia*, 1922.

S. Benco, *Carducci e d'Annunzio*, in *Il Rinascimento*, Milano, 5 febbraio 1906.

E. Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna*. Napoli, Ricciardi, 1920

— *L'arco di Ulisse*, ib. 1921.

F. Squillace, *Le tendenze presenti della letteratura italiana*, Torino, Roux Frassati & C., 1899.

C. De Titta, *Saggio di traduzione da Catullo*, Lanciano, Carabba, 1890.

Alla ricerca della verecondia. Roma, Sommaruga, 1884 (scritti di Chiarini, Lodi, Nencioni, Panzacchi e Marco Balossardi).

C. Vossler, *Letteratura italiana contemporanea*. Napoli, Ricciardi, 1922.

R. Renier, *La Fiaccola*, in *Fanfulla della domenica*, 25 giugno 1915.

L. Kochnitzky, *La quinta stagione o i Centauri di Fiume*, trad. A. Luchini. Bologna, Zanichelli, 1922.

Alceste de Ambris, *La questione di Fiume*. Roma, « La Fionda », 1920.

Per Fiume, oltre i libri del fiumano E. Susmel, *Fiume attraverso la storia. La città di passione*, Milano, Treves, 1919, 1920, da vedere: Luigi Federzoni, *Il trattato di Rapallo*, Bologna, Zanichelli, 1921; Guglielmo Ferrero, *Da Fiume a Roma*, Milano, « Athena », 1923; C. Zoli, *Le giornate di Fiume*, ibid., 1921; M. M. Martini, *La passione di Fiume*, Milano, Sonzogno, 1920; G. Berri, *La gesta di Fiume*, Firenze, Bemporad, 1919; V. E. Pittaluga, *A Fiume nel settembre 1919*, « *Rivista d'Italia* », 1923; Marcel Boulanger, *Le Vicomte*, Paris, « Renaissance du Livre », 1924. (Una copiosa bibliografia sulla questione fiumana è comparsa ora nel *Bollettino della Mostra di pubblicazioni fiumane*, per cura del *Circolo Accademico* di Fiume, 8-30 settembre 1924, Stab. tip. « La Vedetta », Fiume).

Morello Torrespini, *La canzone dell'offerta*. Milano, « l'Eroica », 1920.

A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

Carlo Delcroix, *Guerra di popolo*. Firenze, Vallecchi, 1923.

Alfredo Galletti e Arnaldo Alterocca, *Storia della letteratura italiana*. Bologna, Cappelli, 1922.

Luisa Zeni, *L'opera mia durante la guerra,* in *L'Italia Industriale Artistica*, Torino, marzo-aprile 1922, e riprod. in *Alba Trentina,* Rovereto, 1922, pagg. 179-80.

Paolo Lorenzoni, *Fondamento etico ed economico dello Statuto della Reggenza del Carnaro,* in *Bollettino della Legione Trentina,* Trento dicembre 1922.

F. M. Zandrino, *Gabriele d'Annunzio incitatore,* in *La Vita,* Roma, 29 giugno 1914.

Antonio Locatelli, *Il volo su Vienna, La traversata delle Ande.* Bergamo, Conti, 1920.

V. Piccoli, *Glorie e martirii nella poesia di G. d'A.*, Milano, Treves, 1919.

Giorgio Del Vecchio, *G. d'A. e la questione delle torri di Bologna,* Bologna, *L'Archiginnasio,* 1917.

G. Pavanello, *Di un'antica laguna scomparsa,* « *Atti d. R. Deputazione Veneta di Storia Patria* », 1923 (per *La Nave*).

E. Cozzani, *I manoscritti di guerra di G. d'A.*, « *Il Secolo XX* », Milano, 1924.

A. Galletti, *Wagner e d'Annunzio,* « *Rivista d'Italia* », 1924.

Tantalo (Ugo Ojetti), *Cose viste,* « *Il Corriere della Sera* », 14 settembre 1924.

F. Pasini, *Gabriele d'Annunzio e gli studenti trentini prima della guerra,* « *Il Piccolo della sera* », Trieste, 6 ottobre 1923. — *Le faville del maglio,* « *La Libertà* », Trento, 14 settembre 1924.

Il telegramma del d'Annunzio per la rappresentazione della *Città Morta* a Trieste comparve nel *Piccolo* di Trieste, 3 ottobre 1922.

G. L. Passerini, *Vocabolario della poesia d'annunziana.* Firenze, Sansoni, 1912.

— *Vocabolario della prosa d'annunziana,* ib. 1913.

Di Aldo Pizzagalli si attende un *Rimario d'annunziano,* che servirà a completare utilmente i vocabolari del Passerini.

Dei commenti alle opere d'annunziane, merita di essere particolarmente menzionato quello alle *Canzoni della gesta d'Oltremare,* di Arnaldo Monti, Torino, Paravia e C., 1912.

INDICE

Dedica. . . . . *Pag.* 5

LA PAROLA E L'AZIONE DI GABRIELE D'ANNUNZIO – programma 11

Parte prima: LA PAROLA

I.

LE POESIE.

1. Il noviziato poetico (Alcune premesse – Elementi della personalità d'annunziana – Classicismo sensuale, individualismo, virtuosismo – La fortuna del d'Annunzio esordiente). *Pag.* 39

2. Dal « Canto novo » all'« Intermezzo » (La revisione poetica del 1896 – Le varianti – « Canto novo » – L'ideale del Piacere – « Intermezzo »). 53

3. Da « L'Isottèo » a « La Chimèra » (Il nuovo sogno di Gloria – L'ideale della Bellezza pura – « L'Isottèo » – Esercizi stilistici – « La Chimèra »). 75

4. « Elegie Romane » – « Poema Paradisiaco » – « Odi Navali » (Nuova conversione – L'ideale della Bontà – Missione patriottica e umanitaria). 99

5. Laus Vitae (Il poema dell'epoca moderna – Il mito del gran Pan – L'ideale dell'Illimitato – Pessimismo e ottimismo). . 123

6. Le altre « Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi » (Il disegno delle « Laudi » – Gli Eroi, la terza Roma – Poesia sociale – La tregua – Le « Canzoni della gesta d'Oltremare »). 151

II.

LE PROSE.

1. Il noviziato nell'arte della prosa (« Le novelle della Pescara » – Imitazioni e plagî – Realismo – Psicologismo – « Giovanni Episcopo » – « O rinnovarsi o morire! »). . *Pag.* 183

2. Il ciclo della Rosa (Primo grado di oggettivazione del mondo d'annunziano – I tre cicli di romanzi – I romanzi della Rosa: « Il Piacere », « L'Innocente », « Il Trionfo della Morte ») . . 205

3. Il ciclo del Giglio e il ciclo del Melograno (I romanzi del Giglio – Il Superuomo – « Le Vergini delle Rocce » – I romanzi del Melograno – « Il Fuoco ») 231

4. Da « Forse che sì forse che no » a « Contemplazione della Morte » (Opere minori e secondarie – « Forse che sì forse che no » – L'ideal tipo latino – « Contemplazione della Morte ») . 257

III.

IL TEATRO.

1. Da « La Città Morta » a « La Gloria » (Secondo grado di oggettivazione del mondo d'annunziano – Originalità del teatro d'annunziano – « I Sogni delle Stagioni » – « La Città Morta » – « La Gloria »). . . . . *Pag.* 285

2. Da « La Gioconda » a « La fiaccola sotto il moggio » (I drammi dei sensi, della contemplazione, dell'azione – « La Gioconda » – « Francesca da Rimini » – « La figlia di Iorio » – « La fiaccola sotto il moggio ») 315

3. « Più che l'amore » – « La Nave » – « Fedra » (La tesi machiavellica – Il divenire delle leggi – L'impero della legge morale). 345

4. Dal « Martirio di San Sebastiano » a « La Crociata degli Innocenti » (I drammi della purificazione – « Il martirio di San Sebastiano » – « La Pisanella » – « Parisina » – « Il ferro » – « La Crociata degli Innocenti ») 373

Parte seconda: L'AZIONE

1. Nella guerra (« Per la più grande Italia » – Il d'Annunzio soldato – « La beffa di Búccari » – « La Riscossa » – Il « Canto per l'ottava della Vittoria ») . . . . . *Pag.* 403

2. Fiume (« Contro uno e contro tutti » - L'orazione per i Caduti di Fiume – « L'ala d'Italia è liberata » – Lo Statuto della Reggenza del Carnaro – Gabriele d'Annunzio e Benito Mussolini) . 429

3. Intorno alla guerra (« I fasti d'Icaro », « Italia o morte », « Lettera ai Dalmati », « Italia e vita » – « La Leda senza cigno » – « Licenza » – « Notturno » – « Per l'Italia degli Italiani ») . 457

* * *

ATTUALITÀ D'ANNUNZIANA – riepilogo. . . . . *Pag.* 485

* * *

Nota bibliografica . . . . . *Pag.* 511

ALBERTO STOCK - Editore

ROMA – Via della Colonna, 35

IN PREPARAZIONE:

"LE CONQUISTE DEL PENSIERO,,

IL PENSIERO LETTERARIO

G. PREZZOLINI: **La critica contemporanea.**
C. FORMICHI: **Letteratura indiana.**
C. FORMICHI: **Letteratura inglese.**
A. OBERDORFER: **Letteratura tedesca.**
J. KLAUSNER: **Letteratura neo-ebraica** (trad. *Lattes-Beilinson*).
G. MAVER: **Letteratura jugoslava.**
E. LO GATTO: **Letteratura russa.**
F. PASINI: **Gabriele D'Annunzio.**

IL PENSIERO SCIENTIFICO

On. O. M. CORBINO: **La Fisica.**
S. BAGLIONI: **La Biologia.**
S. BAGLIONI: **Dalla Parola alla Musica.**
S. DE SANCTIS: **La Psicologia sperimentale.**

IL PENSIERO FILOSOFICO

J. G. FRAZER: **Il Ramo d'Oro.** (Studio sulla Magia e Origine delle Religioni: traduzione di *L. de Bosis*).
PARODI: **La Filosofia Francese contemporanea.**
E. RADLOV: **La Filosofia Russa** (trad. *Ettore Lo Gatto*).

IL PENSIERO POLITICO

On. LUIGI FERA: **La Democrazia.**
On. A. BARATONO: **Il Socialismo.**
R. MURRI: **La Democrazia Cristiana.**
E. CORRADINI: **Il Nazionalismo.**
LATTES-BEILINSON: **L'Ebraismo.**
A. ROSSINI: **Il Liberalismo** (con prefazione di *L. Albertini*).

IL PENSIERO ARTISTICO

BARINI-RESPIGHI: **La Musica.**
G. GORI: **La Scenografia.**
Id. **Il Grottesco.**

PQ4804. P3
a39001 009003768b

9/71